

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra jihoslovanských a balkanistických studií

Bakalářská práce

Jiří Novák

Performativní aspekty tvorby novosadských neoavantgardistů 60. a 70. let 20. století

Performative Aspects in the Works of the Novi Sad Neo-Avant-Garde in
1960's and 1970's

Praha 2019

Vedoucí práce: Mgr. Igor Mikušiak

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 6. srpna 2019

Jiří Novák

Klíčová slova (česky)

Neoavantgarda, Novi Sad, performativní umění, konceptuální umění, literatura, neviditelné umění, Polja, Új Symposion, Tribina mladih, Slobodan Tišma, Ottó Tolnai, Katalin Ladik

Klíčová slova (anglicky):

neo-avant-garde, Novi Sad, performative art, conceptual art, literature, invisible art, Polja, Új Symposion, Tribina mladih, Slobodan Tišma, Ottó Tolnai, Katalin Ladik

Abstrakt (česky)

Tématem bakalářské práce je konstituování a umělecké iniciativy generace tzv. novosadských neoavantgardistů v 60. a 70. letech s akcentem na performativitu jejich aktivit. Multikulturní tradice Vojvodiny s jejím centrem v Novém Sadu i mezinárodní společensko-politické klima 60. let vytvářelo prostředí pro umělecký i společenský výraz mladé generace umělců, kteří se vymezovali vůči dominujícímu umírněně modernistickému diskurzu v kultuře a byrokratizaci a institucionalizaci kulturních aktivit té doby. Nejradikálnější požadavky na demokratizaci kultury kulminující v letech 1968–1972 přicházely z kulturních a uměleckých kruhů v Novém Sadu, které se utvořily zejména kolem kulturního centra „Tribina mladih“ a literárních časopisů Polja a maďarskojazyčného Új Symposion. Práce na základě primárních i sekundárních pramenů analyzuje a shrnuje základní stav výzkumu a percepci tohoto období a specifika jednotlivých uměleckých projevů této tzv. „Druhé linie“.

Abstract (in English):

This bachelor thesis deals with the topic of constitution and artistic initiative of the so-called Novi Sad Neo-avantgarde generation in the 1960s and 1970s and emphasizes the performativeness of their activities. Vojvodina, with its tradition of multiculturalism and its center in Novi Sad, same as the international socio-political climate of the 1960s created an environment for the art and social expression of the new generation of artists who stood out against the prevailing modernist discourse in culture and the bureaucratization and institutionalization of cultural activities of that time. The most radical demands for the democratization of culture culminated between years 1968-1972 and came from the cultural and artistic circles in Novi Sad, which were formed mainly around the cultural center "Tribina mladih" and the literary magazines "Polja" and Hungarian-language "Új Symposion". Based on primary and secondary sources, the thesis analyzes and summarizes the basic research and perception of this period and the specifics of individual artistic expressions of this so-called "Other Line".

Obsah

ÚVOD	7
1 STRUČNÉ VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ.....	9
1.1 PERFORMATIVITA A PERFORMANCE.....	9
1.1.1 <i>Performance</i>	<i>9</i>
1.1.2 <i>Performativita.....</i>	<i>11</i>
1.2 AVANTGARDY A KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ.....	12
1.2.1 Avantgardy	12
1.2.2 Konceptuální umění (ve východoevropském kontextu).....	14
1.3 SPECIFIKA JUGOSLÁVSKÉHO UMĚLECKÉHO PROSTORU.....	16
1.3.1 <i>Jugoslávský umělecký prostor</i>	<i>16</i>
1.3.2 <i>Socialistický realismus, estetismus a socialistický modernismus .</i>	<i>17</i>
1.3.3 <i>Druhá linie.....</i>	<i>17</i>
2 NOVOSADSKÁ NEOAVANTGARDA.....	18
2.1 KONTEXTUALIZACE A KONSTITUCIONALIZACE NOVOSADSKÉ	
NEOAVANTGARDY.....	18
2.2 AKTÉŘI NOVOSADSKÉ ALTERNATIVNÍ SCÉNY	20
2.2.1 <i>Tribuna mládeže – Bogdanka a Dejan Poznanovičovi a Judita</i>	
<i>Šalgo</i>	<i>20</i>
2.2.2 <i>Časopis Polja</i>	<i>22</i>
2.2.3 <i>Časopis Index</i>	<i>23</i>
2.2.4 <i>Časopis Új Symposion</i>	<i>23</i>
2.2.5 <i>OHO – Slovinci v Novém Sadu</i>	<i>24</i>
2.2.6 <i>BOSCH+BOSCH</i>	<i>26</i>
2.3 PŘÍBĚH UMĚLECKÉ SKUPINY KÔD	26
2.4 VYBRANÉ PERFORMATIVNÍ ASPEKTY TVORBY SKUPINY KÔD	31
2.4.1 <i>Paradivadlo</i>	<i>31</i>
2.4.2 <i>Akce</i>	<i>33</i>
2.4.3 <i>Intervence</i>	<i>34</i>

2.4.4	„Hodina umění pro veřejnost na nábřeží Dunaje“ („Javni čas umetnosti“)	35
2.4.5	„Restaurace u KÔD“ („Restoran kod KÔD“)	36
2.4.6	Neviditelné umění (Nevidljiva umetnost)	37
ZÁVĚR		38
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY		41
SEZNAM OBRÁZKOVÝCH PŘÍLOH		44
OBRÁZKOVÉ PŘÍLOHY		45

ÚVOD

Naše práce si klade za cíl na základě dostupných pramenů přehledově nastínit doposud stále poměrně marginalizovaný fenomén sice krátkodobé (trvajících v zásadě dva roky), ale velmi intenzivní aktivity několika skupin a jedinců alternativní umělecké scény soustředěné kolem kulturního centra Tribuny mládeže v Novém Sadu na přelomu 60. a 70. let 20. století, kteří se vymezovali vůči dominujícímu umírněně modernistickému diskurzu a byrokratizaci a institucionalizaci kulturních a uměleckých aktivit té doby. Vzhledem k charakteru tématu, které se před námi otvírá, nemůžeme přirozeně v tomto typu práce postihnout všechny aspekty těchto aktivit v celém svém uměleckém, společenském, natož pak politickém kontextu a text tedy chtě-nechtě musí být selektivní. Za pomoci primárních i sekundárních pramenů se tedy pokusíme stručně představit nejvýznamnější aktéry zmiňované kulturní scény, a abychom dostáli názvu této práce, zaměříme se konkrétněji na vybranou konceptuální tvorbu „centrální“ umělecké skupiny KÔD.

Dostupnost informací a primárních pramenů potřebných k naší práci (tím myslíme její praktické části) kolísá – k některým tématům máme k dispozici dostatečné množství materiálů, k některým pak velice málo, což vyplývá z charakteru zkoumaného jako takového. V práci budeme vycházet zejména z textů srbských historiků a teoretiků umění Miška Šuvakoviće a Ješi Denegriho, respektive Branislava Jakovljeviće, materiálů archivního projektu kuda.org, který se tomuto fenoménu částečně věnuje, z archivních materiálů časopisu *Polja* a *Új Symposion* a osobních webových stránek některých členů této generace, zvláště pak Slobodana Tišmy, který na svém blogu svou osobní i kolektivní tvorbu aktivně dokumentuje. Dalším zdrojem jsou pak rozhovory, komentáře, průvodní texty k výstavám apod. Pro práci jsme díky šťastné shodě okolností mohli také využít veřejnosti nedostupný dokumentární film Nenada Miloševíće *Druhá linie* (*Druga linija*) z roku 2016, ve kterém vystupuje a tehdejší události reflektuje několik zásadních aktérů tehdejšího dění.

V první části práce se na základě teoretické literatury pokusíme nastínit a vymezit některé základních pojmy, se kterými v textu pracujeme. Pokusíme se stručně přiblížit pojmy jako avantgarda, performance, performativita, konceptuální umění (spolu s jeho zasazením do (jiho)východoevropského kontextu), umírněný modernismus jako charakteristický fenomén tradičních pozic jugoslávského kulturního světa či pojem druhá

linie, jenž do historie umění uvádí srbský teoretik a historik umění Ješa Denegri. V druhé části budeme analyzovat samotný příběh novosadské avantgardy a jejích aktérů, důkladněji se seznámíme s vybranými aktivitami a pokusíme se je reflektovat a analyzovat.

Jak jsme již zmínili výše, aktivita a tvorba generace novosadské alternativní (neoavantgardní, konceptuální) scény na přelomu šedesátých a sedmdesátých let nebyla po konci tohoto období zřejmě zejména kvůli svému krátkému trvání a určitému regionálnímu omezení až tolik ve středu zájmu odborné ani laické veřejnosti. Až do poloviny devadesátých let a podrobné analýzy Miška Šuvakoviće v katalogu k retrospektivní výstavě „KÔD, (E a (E-KÔD v Novém Sadu“ v roce 1995 a pak znovu do poloviny první dekády 21. století, kdy vzniká archivní projekt kuda.org, jenž v roce 2005 opět v Novém Sadu organizuje výstavu „Trajni čas umetnosti“ (Trvalá hodina umění), byla pro laickou veřejnost zásadě polozapomenuta.¹ Důvodem ani tak nebylo její krátké trvání jako spíš pozdější aktivity či samotný nezájem jednotlivých aktérů tohoto období. Jednotlivé silné osobnosti se vydaly individuálními cestami a svými dalšími výraznými aktivitami a tvorbou tak překryly dobu své rané činnosti. Další část aktérů se potom následkem zakoušených perzekucí (ve dvou případech několikaměsíční uvěznění) odmlčela a svou životní dráhu pokračovala stranou veřejného zájmu.

Celkově se tvorba a aktivity zmíněného období z důvodu jejich množství a potenciálu jen těžko dají shrnout, a proto badatelé při výzkumu a případné analýze tohoto tématu nejčastěji používají selektivní výběr jednotlivých aspektů té které umělecké disciplíny, způsobu tvorby či osobnosti. Vznikají práce na témata konceptuální poezie Vujici Rešina Tuciće, románů Vojislava či Slobodana Tišmy apod. V rámci větších monografií věnujících se fenoménu konceptuálního umění v období druhé Jugoslávie (1945-1991) se novosadská scéna tematizuje spíše okrajově. Interdisciplinární přístup umělců tehdejší scény a společenské a politické podmínky té doby však případným zájemcům nabízí nepřeborné množství hledisek a témat, jimiž je tento fenomén možné uchopit. Tato bakalářská práce je tak pro nás pouze půlkrůčkem na cestě k znovuobjevení a analýze této nesmírně bohaté oblasti.

¹ Další vlaštovkou spíše dílčího charakteru byla výstava „Újvidéki Orfeuszok“ („Novosadští Orfeové“), probíhající na jaře 2018 v maďarském Szentendre, zaměřená výhradně na historii maďarskojazyčného časopisu Új Symposion. Co se týče muzeální dokumentace, některé materiály z tohoto období jsou trvale zastoupeny ve sbírkách novosadského Muzea současného umění Vojvodiny, respektive v bělehradském Muzeu současného umění.

1 Stručné vymezení základních pojmů

1.1 Performativita a performance

1.1.1 Performance

Ke konci 50. let 20. století se v různých částech světa zformovaly rozmanité umělecké tendence kladoucí důraz na čistou kreativitu, časový rozměr díla a proměněnou roli umělce a diváka. Začaly otevřeně čerpat podněty z ostatních uměleckých disciplín jako divadla, hudby či tance a volně překračovaly z jedné umělecké oblasti do druhé. Začaly využívat nové, dosud nepoužívané vyjadřovací prostředky, tázaly se po příčinách odcizení světa umění od světa skutečného a snažily se oba propojit a spojit využívající často každodenních životních situací, návyků a činností. V pojetí uměleckého díla zvítězila myšlenka nad hmotou – nejdůležitějším se stal neopakovatelný prožitek, který umělci povýšili na jedinou hodnotu uměleckého díla. Pro tyto různorodé tendence se vžil pojem akční umění.² Na pojem akční umění později navazuje happening (jenž můžeme definovat široce jako v zásadě jakoukoliv neobvyklou událost, do níž se dle předpokladů aktivně zapojí její účastníci). (MORGANOVÁ 2009:12) V souvislosti s používáním a prezentováním těla jako determinanta lidské situace ve světě se od 60. let používá další z pojmů souvisejících s akčním uměním – performance či performance art. Jako označení nějaké tělesné akce před publikem v této době v zásadě splývá s pojmy jako live art, umělecká událost, Fluxus či Body Art.

Jasně definovat pojem performance (z angl. to perform – představit, předvést, vykonat) se při šíři aktivit, které se tímto pojmem charakterizují či nazývají, může zdát nemožné, přesto pro naše účely můžeme použít definici teoretičky performance Rose Lee Goldberg:

„Performance manifestos, from the Futurists to the present, have been the expression of dissidents who have attempted to find other means to evaluate art experience in everyday life. Performance has been a way of appealing directly to a large public, as well as shocking audiences into reassessing their own notions of art and its relation to culture. The work may be presented solo or with a group, with lighting, music or visuals made by the performance artist him or herself, or in collaboration, and

² MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009. s. 7-16.

performed in places ranging from an art gallery or museum, to an 'alternative space', a theatre, café, bar or street corner. Unlike theatre, the performer is the artist, seldom a character like an actor, and the content rarely follows a traditional plot or narrative. The performance might be a series of intimate gestures or large-scale visual theatre, lasting from a view minutes to many hours; it might be performed only once or repeated several times, with or without a prepared script, spontaneously improvised, or rehearsed over many months.“ (GOLDBERG 1979: 6)

Performance byla od začátku zamýšlena a praktikována jako specifický projev revolty vůči tradičním konvencím, formálním a estetickým konceptům umění. Performance mohla i nemusela být plánovaná, realizována jednotlivcem i skupinou, mohla být projevem spontaneity, experimentu a stejně tak s sebou mohla nést konfrontační či kritický rozměr. V průběhu doby se performance stává zastřešujícím konceptem pro všechny aktivity, ve kterých jde o novou či netradiční formu prezentace, resp. představení. To se týkalo zejména nejrozličnějších akcí ve veřejném prostoru, happeningů, výstav, instalací, prezentací textů, tance atd. Mezi její základní charakteristiky patří nekonvenčnost, subverzivnost, neopakovatelnost a nezachytitelnost.³ Odehrává se v přítomnosti, tedy prezentuje – a prezentace či sebeprezentace je většinou jejím hlavním motivem.

K performance můžeme přistupovat jako k obecně rozšířenému kulturnímu jevu, jež není časově ani prostorově omezen. Jako performance můžeme označit v podstatě jakékoliv lidské jednání či výtvar: jistá forma teatrality, divadelního, scénického chování je integrální a konstitutivní součástí každé lidské kultury a společnosti. (SLÁDEK 2010: 9) Termín performance je využíván ve významu neukončenosti, trvalosti akce, činnosti, představení, ztvárnění, provedení nebo jako samotné umělecké tvorby. (SLÁDEK 2010: 39)

Zásadním se jeví vztah performance a divadla, vztah mezi performance a prostorem a rolí diváka. Performance většinou neprobíhá v tradičním divadelním zázemí, vykazuje tendenci hledat nové typy prostorů, které nemají parametry divadelní scény. Hledají se místa, která nereprezentují žádný jiný fikční prostor, ale odkazují přímo samy k sobě.⁴ V průběhu performance prostor pro diváky většinou přechází v prostor, kde se pohybuje

³ SLÁDEK, Ondřej (ed.). Performance – performativita. Praha: 2010, s. 7-10

⁴ KIRBY 1966:26. cit. dle MERENUS, A. Divadlo a performance in Performance a performativita 2010. s. 159

performer či performeři. Objevuje se tak volně prostupná hranice mezi „hracím“ a diváckým prostorem, která je často – v obou směrech překračována. Vztah mezi divákem a performerem většinou nepodléhá žádným předem stanoveným pravidlům a konvencím, diváci často zasahují do dění spontánně a neřízeně. Divák není pouze svědkem událostí na scéně, ale stává se spolutvůrcem. Možné splynutí role diváka s rolí performerera je jednou ze základních charakteristik umělecké performance, která je ze své podstaty neopakovatelnou událostí.

1.1.2 Performativita

Pojem *performativní* („performative“) zavádí John L. Austin v souvislosti s řečovými akty.⁵ Podle jeho teorie vyřčené výpovědi nemusí sloužit pouze k vyjádření sdělení, a tedy jako tvrzení, ale bývají často spjaty s konáním. Vymezuje tak základní rozdíl mezi konstatováním a performativní výpovědí – ta je vyjádřena „explicitní“ performativitou. Takové výpovědi nevyjadřují pouhou skutečnost, nelze je označit za pravdivé či nepravdivé, pomocí nich se daná skutečnost utváří. Nejenže o něčem vypovídají, nesou v sobě navíc provedení úkonu, o kterém mluví. Jsou autoreferenční, znamenají to, co způsobují a zároveň konstitutivní, jelikož utvářejí skutečnost, o které mluví. Jazyk má schopnost změnit svět a transformovat skutečnost. Performativní výpověď se vždy obrací ke společnosti (k aktuálně přítomným). Austin posléze předkládá variantu zrušení opozice konstativních a performativních výpovědí a řečové akty rozděluje na lokuční, ilokuční a perlokuční akty, jejichž pomocí dokazuje, že mluvit znamená jednat. Upozornil tak na performativní akt jako prostředek dynamiky, která destabilizuje teorii binárních opozic jako celek. Jak jsme naznačili výše, zažité binární opozice subjekt-objekt, performer-divák ztrácejí polaritu a jasné vymezení. Austinův pojem *performativní* se tak dá aplikovat i na tělesnou akci v rámci umělecké performance. (FISCHER-LICHTE 2000:31)

⁵ Austion, John L. Jak udělat něco se slovy. Praha: Filosofie 2000, s. 23. cit.le Fischer-Lichte, Erika: Estetika performativity. s. 29

1.2 Avantgardy a konceptuální umění

1.2.1 Avantgardy

Historie avantgardy je jedním z význačných fenoménů v umění, kultuře a společnosti dvacátého století. Období avantgard je různorodou, členitou a často rozporuplnou fází vývoje umění úzce spojenou s dobou a stavem společnosti, historií, excesy, přejímáním, porušováním a vybočováním. Avantgarda se svým názvem i étosem hlásí k předvoji – předvoji společenské změny, k tomu, co předchází hlavní proud. Avantgardisté jsou průkopníci, experimentátoři, kteří předcházejí dominantní kulturu, dominantní trendy.

Avantgardní umělci se spojují do skupin a v rámci skupin zveřejňují manifesty, pořádají společné výstavy a jiné akce a vytvářejí tak novou scénu – druhou scénu ve vztahu k dominantní společnosti, kultuře a umění. Avantgardy porušují ideály a autonomnost umění, konfrontují nás s traumatickým, kanonizovanými a konvencionálními bariérami a nastaveními měšťanské společnosti.

Hlavní charakteristiky avantgardy jsou následující: avantgardy jsou především interdisciplinární, nevěnují se jedné disciplíně, ale své pole působnosti ustavují mezi jednotlivými uměleckými disciplínami, přecházením a překračováním jednotlivých disciplín, případně jejich konfrontováním. Další charakteristikou je experimentálnost, hledání nového, druhého, jiného. Třetí hlavní vlastností avantgard podle teoretika umění Miška Šuvakoviće je provokace, tendence k porušování a přestupkům v politickém, estetickém i etickém smyslu.⁶

Můžeme říci, že za základem uměleckého vývoje stála vždy komunikace s tradicí a minulostí a přejímání či transformace technik a motivů. I avantgardní tendence po polovině 20. století v rovině umělecké praxe se obrací k vlastní minulosti. Po druhé světové válce se v Evropě i USA objevují jednotlivci, skupiny i celá hnutí, jež pokračují v uměleckých strategiích předválečné avantgardy. Neoavantgarda recykluje postupy kubistické koláže, dadaistického antiumění, surrealistické fotomontáže a další výrazové prostředky avantgardy. Podle německého teoretika Petera Bürgera se ovšem neoavantgarda od avantgardy liší vztahem ke společnosti. Útoky na podstatu umění jsou u neoavantgardy

⁶ cit. Miška Šuvakoviće z jeho komentáře ve filmu *Druhá linija* [dokumentární film]. Scénář a režie Nenad MILOŠEVIĆ Srbsko, 2016.

otupeny skutečností, že se stala součástí světa institucionalizovaného umění. Radikální gesta tak stejně nakonec končí v muzeu a galeriích. (POSPISZYL 2014: 9)

Avantgarda stejně jako představitelé modernismu (nebo estetismu ve smyslu lartpourtartismu, jak jej vidí Bürger⁷) sdílí odpor vůči buržoazní společnosti, na rozdíl od nich ale tento odpor spojuje s využitím umění jako prostředku sloužícího mimouměleckým účelům. V souvislosti s historickou katastrofou fašismu a stalinismu se ovšem očista umění od politické skvrny začíná jevit jako zásadní dobový úkol. Clement Greenberg ve svém článku *Avantgarda a kým* přiděluje označení avantgardy právě uměleckému programu uchovávání kultury jako autonomní oblasti, který de facto navazuje na ideu umění pro umění.⁸ Tím se dostáváme k významovému posunu, který naplňuje termín avantgardy obsahem, jenž si protiřečí s jeho původním užitím. Dané chápání avantgardy se pak stává obecně rozšířeným po druhé světové válce, kdy v západním světě získává hegemonii americká kultura.

Bürgerovu základní premisu, že pomocí jedné teorie či definice lze uchopit avantgardu jako celek, problematizuje Hal Foster. Snaží se ukázat, že testování konvencí jednotlivých uměleckých druhů je v projevech těchto hnutí patrnější než záměr překonat instituci umění.⁹

Foster popisuje avantgardní výpady vůči umění jako zároveň kontextuální i performativní. Kontextuální ve smyslu reakce či kontinuity, např. jak curyšský kabaretní dada nihilismus kriticky rozvinul nihilismus první světové války, performativní pak v tom smyslu, že tyto útoky na umění jsou nutně vedené ve vztahu k němu, k jeho jazykům, institucím, významovým strukturám, očekávání a recepci. Právě v tomto rétorickém vztahu spočívá zlom a revoluce avantgardy.¹⁰ V souvislosti se vztahem neoavantgardy k historickým avantgardám mluví Foster o tzv. *dodatečném aktu* – vyvrací schéma příčiny a následku, původu a opakování či akce a reakce a nahrazuje je konceptem kontinuálního procesu.¹¹

⁷ BÜRGER, Peter: *Teorie avantgardy*. Stárnutí moderny: Stati o výtvarném umění. Praha: VVP AVU, 2015.

⁸ Magid. *Teorie avantgardy v historických souvislostech* in BÜRGER, Peter: *Teorie avantgardy*: 2015, s. 18

⁹ FOSTER, Hal. *Co je nového na neoavantgardě?* Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. 2010, roč. 4, č. 8, s. 58–84, s. 74–75

¹⁰ Tamtéž s. 72

¹¹ Tamtéž, s. 82

Adornovo pojetí autonomie umění je dynamické: aby si umění zachovalo kritický odstup vůči společnosti, který původně získalo díky své autonomii, musí negovat ty způsoby autonomního umění, které se staly společensky přijatelnými. Reakcí na proměnu autonomie umění v kulturní zboží je proto zbavování se uměleckosti.¹²

V souvislosti s neoavantgardou mluví Šuvaković o experimentu posedlém technologiemi a novými médii, který se v rámci neo-konstruktivismu, nových tendencí či neo-dadaistické praxe objevuje jako kritika či přímá konfrontace s dominantními modernismy, především v malířství, hudbě, filmu a divadle.¹³

Mezi konceptuálním uměním a neoavantgardou je podle Šuvakoviće jeden zásadní rozdíl. Neoavantgarda je posledním velkým utopickým projektem, který věří, že se uměním podaří změnit společnost. Konceptuální umělec přecházející do teoretické a životní praxe, překračuje umění a pokouší se pracovat a tvořit v sémiologicky proměněné oblasti lidského úsilí moderní doby.¹⁴

1.2.2 Konceptuální umění (ve východoevropském kontextu)

Konceptuální umění (v kontextu jugoslávského uměleckého prostoru se často používá termín nová umělecká praxe¹⁵) se začalo utvářet v 60. letech v USA jako odpověď na strnulost, formalitu a vyčerpanost západního výtvarného umění. Pokud autor přistupuje k umění konceptuálně, zajímá ho primárně idea, koncept, samotné sdělení, které dopředu promýšlí a které následně zosobní prostřednictvím vybrané formy. Ta je však v tomto procesu naprosto druhořadá. Ztvárněné myšlenky mohou vyvěrat v nejrůznějších uměleckých aktivitách, proto nelze nahlížet na konceptuální umění jako na souhrn uměleckých děl – tj. výrobků, produktů, výsledků, mající estetickou nebo technickou kvalitu. Umění, které je vytvářeno koncepčně, není vytvářeno pro potěchu oka, nemá primárně cílit na naše emoce, hlavní je předat myšlenku, emoce se pak může objevit jako spontánní projev percepce myšlenky. Bylo by však značně zjednodušující vymezit

¹² ADORNO, Estetická teorie. cit. dle Magid. Teorie avantgardy v historických souvislostech in BÜRGER, Peter: Teorie avantgardy: 2015, s. 23

¹³ cit. Miška Šuvaković z jeho komentáře ve filmu Druga linija [dokumentární film]. Scénář a režie Nenad MILOŠEVIĆ. Srbsko, 2016.

¹⁴ tamtéž

¹⁵ srb. „nova umetnička praksa“

konceptualismus jako suchý, myšlenkově nabitý, byť intuitivní způsob uměleckého vyjádření.¹⁶

Šuvaković konceptuální umění definuje takto: „*Konceptuální umění je sebereflexní, analytická a protheoretická umělecká praxe založená na pozorování přirozenosti a konceptu, světa a institucí umění. Konceptuální umělecké dílo může být pojmem nebo teoretickým předmětem.*“ (ĐURIĆ – ŠUVAKOVIĆ 2011:211)

Konceptuální umění odmítá základní představu o veškerém výtvarném umění zapouzdřeném do estetického a poetického postoje, představu, že musí být predikováno na smyslně reprezentativních objektech, konceptuální umění se od tradičního zaměření na objekt odvrací. Umělecký smyslový objekt je nahrazen lingvistickými výroky a ústřední význam je přikládán interpretačnímu vztahu mezi konceptuálním uměním a filozofií jazyka, především filozofií Ludwiga Wittgensteina a Alfreda Ayera. Konceptuální umění přineslo do výtvarného umění „lingvistický obrát“, ke kterému došlo v 60. letech v analytické filosofii, hermeneutice, strukturalismu a poststrukturalismu. Konvenční pojetí a sama praxe umění jsou rozšířeny na vědecké postupy zkoumání podmínek jednání ve sféře komunikace. „*Útok konceptualistů na formalistickou estetiku měl zásadní dopad na rozšíření hranic současného umění. Konceptuální umění znovu zkoumá obecné a individuální koncepty umění. Konceptuální umění je metajazyk, který se odděluje od podmínek tvorby a komunikace umění, jakož i od institucionálního diskurzu umění. V konceptuálním umění je vše otevřeno debatě: otázky statusu umění, co umění vůbec je, jak funguje a co o něm můžeme vědět. Konceptuální umění je sebereflexní, analytická a protheoretická umělecká praxe založená na pozorování přirozenosti a konceptu, světa a institucí umění. Konceptuální umělecké dílo může být pojmem nebo teoretickým předmětem.*“¹⁷

Ve východoevropském kontextu se podle Šuvakoviće konceptuální umění objevuje v dramatických politických podmínkách, kde v zásadě všechny rozmanité postupy (od formální lingvistické analýzy jazyka umění, přes veřejné nebo soukromé akční umění až po mystické intersubjektivní experimenty) mají vždy politické důsledky. Východoevropské konceptuální umění je zpolitizováno samotným kontextem svého

¹⁶ ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake. Conceptual Art A Critical Anthology. s. 12-18.

¹⁷ Miško Šuvaković, Conceptual Art, In: Impossible Histories, Historical Avantgardes, Neoavant-gardes, and Postavantgardes in Yugoslavia 1918-1991, Cambridge, London 2003, s. 211

původu, tedy kriticky přijímaným a decentralizovaným postavením ze strany politické kontroly vykonávané byrokratickými stranickými strukturami.¹⁸

1.3 Specifika jugoslávského uměleckého prostoru

1.3.1 Jugoslávský umělecký prostor

Termínem *jugoslávský umělecký prostor*¹⁹ myslíme geografické území a politické prostředí, ve kterém probíhal ve stejném okamžiku polycentrický a decentralizovaný, ale zároveň sjednocený a společný umělecký život druhé Jugoslávie (1945-1991).²⁰ Tvoří ho sice několik kulturních prostředí s centry v hlavních městech jednotlivých republik tehdejší Jugoslávie, které jsou ovšem vzájemně propojené institucionálními i osobními vazbami jednotlivých aktérů.

Termín *jugoslávský umělecký prostor* se nám kvůli komplikované vnitřní situaci umělecké scény Jugoslávie jeví jako užitečnější, než kdybychom operovali např. s termínem *jugoslávské umění* (DENEGRÍ 2016:11). Pojem *jugoslávský umělecký prostor* v úplnosti respektuje charakteristiky a specifika národních kulturních prostředí tehdejšího jugoslávského státního zřízení, tedy existenci srbského, slovinského, chorvatského, bosenskohercegovského, černohorského i makedonského umění a zároveň přirozeně podtrhuje fakt, že se aktéři uměleckého života ze všech těchto prostředí stýkali a velmi úzce spolupracovali, pociťovali osobní i profesionální blízkost, v zahraničí pak vystupovali jako zástupci společného státu a jako takoví se i ve smyslu individuálním považovali za plnoprávné členy širší (světové) umělecké rodiny.²¹

¹⁸ Šuvaković 2011: dle ĐORĐEVIĆ, Dragan M. Ideje konceptualne umetnosti u savremenoj srpskoj književnosti 1960-2010. Bělehrad: FF BU, 2016. s. 59

¹⁹ DENEGRÍ, Ješa. Posleratni modernizam / neoavantgarde / postmodernizam: ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru: 1950-1990. Bělehrad: Službeni glasnik, 2016. S. 27

²⁰ tamtéž

²¹ Reprezentující umělci byli tradičně vysíláni podle národního, resp. republikového klíče, tak aby docházelo k rovnoprávnému zastoupení všech uměleckých prostředí býv. Jugoslávie. Umělecky „rozvinutější“ působící Chorvaty, Srby a Slovince tak střídali i skromnější zástupci z Bosny a Hercegoviny, Makedonie a Černé Hory (DENEGRÍ 2016: 28)

1.3.2 Socialistický realismus, estetismus a socialistický modernismus

Socialistický realismus byl několik let po druhé světové válce v souvislosti s těsnými vazbami mezi Jugoslávií a Sovětským svazem uznáván jako jediná oficiální a státní umělecká doktrína na jugoslávském umění. Jako nesporná vládnoucí kulturní paradigma začíná oslabovat následkem jugoslávsko-sovětské roztržky a definitivně je odmítnuta Krležovým referátem na sjezdu Svazu jugoslávských spisovatelů v roce 1952. Socialistický realismus ovšem nemizí, v souvislosti s historickou literární tradicí meziválečného státu jako termín zůstává nadále včleněn v kulturním diskurzu, začíná se však používat ve dvou stylistických i ideologických rovinách: jednak jako zdomácnělá verze tehdejšího jugoslávského uměleckého prostoru a jednak jako tvrdá, verze ideologického konceptu. V souvislosti s výše zmíněnou „domácí verzí“ přichází estetik Světa Lukić v roce 1963 s pojmem *socialistický estetizmus* (DENEGRÍ 2016:31) jakožto kompromisním estétským charakterem literatury v realitě vzdáleném socialismu. Sociální estetismus má „otupovat hrany“, konstruuje neutrální, všeobecně líbivou, a tak v zásadě vyprázdněnou tvorbu. *Socialistický (umírněný) modernismus* navazuje na socialistický estetizmus a svou realizací v rámci celé duchovní, kulturní atmosféry socialistické Jugoslávie tak zahrnuje komplex mainstreamových fenoménů celého jugoslávského uměleckého prostoru.

1.3.3 Druhá linie

„Druhá linie“ („Druga linija“) je pojem kritika umění Ješi Denegriho – tímto pojmem chce Denegri konceptualizovat nové umělecké praxe (DENEGRÍ 2016:22), chce ustavit kontinuitu mezi existencí avantgardy, neoavantgardy a post avantgardního fenoménu, a to v protikladu k (umírněně) modernistickému mainstreamu, v tomto smyslu první linii. Jde tedy o vztah mainstreamu a alternativy v uměleckém prostoru. V jugoslávském prostoru se tyto linie mohou definovat podle typologických modelů, jako např. vysoký modernismus z jedné strany a historické a poválečné avantgardy ze strany druhé. První typ představuje většinový, hlavní proud, druhý typ je menšinový a představuje

futurizmus, surrealismus, či enformel, konkretizmus, neokonstruktivismis či konceptuální umění.

Pro protagonisty novosadské alternativní scény je ve většinové kultuře převládající umírněný modernismus (resp. jeho zdomácnělá verze socialistický estetismus) zcela cizí, nepřijatelný z uměleckých i čistě existenciálních důvodů. Nové umění sedmdesátých let se utváří jako bezprostřední důsledek velkého odmítnutí vyvolaného společenskými nepokoji kolem roku 1968. Mladá generace přirozeně popírala všechna existující nastavení v tehdejší společnosti a kultuře.²²

2 NOVOSADSKÁ NEOAVANTGARDA

2.1 Kontextualizace a konstitucionalizace novosadské neoavantgardy

Jak jsme již uvedli výše, předmětem našeho zájmu je alternativní, konkrétněji „neoavantgardní“ kulturní a umělecká scéna, jež fungovala koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let v Novém Sadu. Tato skupina (snad lze mluvit i o hnutí) mladých umělců, stejně tak její zázemí a zaštitovatel – oficiální státní mládežnické instituce – Tribuna mládeže (v zásadě určitá forma „domu kultury“), byla během krátké, ale velmi produktivní doby, bezprostředně propojena nejen s nejdůležitější uměleckými centry tehdejší Jugoslávie, ale také s tehdy aktuálními světovými uměleckými trendy (např. VII. Pařížské biennale v září 1971 či 19. Mezinárodní filmový festival v Berlíně).²³

Zhruba po dvou letech intenzivních aktivit proti ní ostře zasáhl státní aparát. Vydávání časopisů, se kterými dotyční členové hnutí spolupracovali, bylo pozastaveno a redakce obměněny, filmy vzniklé v rámci tohoto prostředí byly zakázány, personální vedení mládežnické instituce bylo propuštěno a vyměněno, několik protagonistů této scény bylo souzeno a dva z nich dokonce odsouzeni na několikaměsíční tresty vězení. Co se tehdy dělo a stalo, že státní moc (jinak v té době v oblasti kultury poměrně

²² ŠUVAKOVIĆ 1995: ŠUVAKOVIĆ Miško, (ed). Grupa KÔD, GRUPA (Э, Grupa (Э-KÔD /Retrospektiva/, Galerija savremene likovne umetnosti Novi Sad: 1995.

²³ LUKIĆ, Kristian Kontekstualizacija novosadske neoavangarde 60-ih i 70-ih godina XX veka. 2005.

benevolentní) takto zasáhla, že potlačila a eliminovala jeden z nejkreativnějších a v zásadě nejrepresentativnějších impulsů tehdejší kulturní společnosti?

Nacházíme se v období vrcholného titoismu, v době relativní sebejistoty a stability režimu, který si alespoň zdánlivě mohl dovolit fungovat poměrně otevřeně, ve státním kulturním aparátu pracoval velký počet zkušených intelektuálů (často bývalých sympatizantů či dokonce členů historických avantgard, tedy dle Denegriho termínu nemainstreamové scény, tzv. druhé linie). Je možné, že šlo o formu „existenciálního“ generačního střetu?

Členové či příslušníci tzv. novosadské neoavantgardy v zásadě dospěli jako první poválečná generace. U moci byla uzavřená stárnoucí generace „obnovitelů“ válkou zdevastované země, která občanům ekonomicky i společensky celkem úspěšné země vyprávěla svůj příběh o mladistvé šanci, kterou dostali tím, že se postavili fašismu a vybudovali svůj stát. To mohlo jistě generaci mladých lidí po maturitě, která si ve společnosti hledala své místo, iritovat. Atmosféru tehdejší doby konstruoval i revoluční „duch“ šedesátých let, který byl ve společnosti intenzivně přítomný. Mladí lidé hledali odpovědi na své otázky. Tito a strana byly sice nedotknutelným dogmatem, ale jinak si v rámci systému otázky pokládat mohli a pokoušeli se na ně odpovídat.²⁴

Od roku 1954 v Novém Sadu jakožto součásti univerzity fungovala Tribuna mládeže (Tribina mladih), instituce podporující nové tendence v umění, svobodu slova a dialog o aktuálních sociálních a politických otázkách. Kolem této progresivní instituce se koncem 60. let začíná soustřeďovat mladá novosadská generace vysokoškolských studentů a mladých lidí (narozených vesměs mezi lety 1946 a 1952) ovlivněných mezinárodním hnutím mládeže, které vyvrcholilo v roce 1968. Hnutí mládeže a radikální umělecké a sociální praxe představovaly opozici vůči dominantnímu umírněně modernistickému diskursu v tehdejší kultuře, který nastoupil po odmítnutí (opuštění) socialistického realismu. Nejradikálnější požadavky na demokratizaci kultury vycházely v Novém Sadu z uměleckých a kulturních kruhů, které byly shromážděny kolem literárněvědného časopisu Polja (reprezentovaným velice talentovaným radikálním básníkem Vujicou Rešinem Tucicem), maďarskojazyčného literárního časopisu Új Symposion

²⁴ Takto se například táže režisér Želimir Žilnik ve svém sociálně angažovaném krátkém filmu Černý film (Crni film, 1971). V noci v lednu 1971 narazí Žilnik v Novém Sadu na šestici bezdomovců, kteří v třesuté zimě zůstávají na ulici a vezme je k sobě k sobě domů do malého bytu, kde žije se svou ženou a dítětem. Následující dva dny se s kamerou v ruce ptá náhodných kolemjdoucích, úředníků i policistů, co si má s nimi počít. Všichni před problémem zavírají oči.

(reprezentovaným dlouholetým šéfredaktorem, básníkem Ottó Tonailem), studentského časopisu Index, a filmového studia Neoplanta, která je spojena s tzv. jugoslávskou filmovou černou vlnou a jmény jako Želimit Žilnik, Dušan Makavejev a Karpo Aćimović Godina. Všechny uvedené pak spojovalo kulturní centrum Tribuna mládeže, vedené v té době Juditou Šalgo. Aktivita těchto kruhů lze charakterizovat jako experimentální, mezinárodní, zasazené v nové levici a úzce související s dalšími kulturními centry v Bělehradě, Lublani, Záhřebu v rámci Jugoslávie, stejně jako s centry v Budapešti, Berlíně nebo Paříži v rámci Evropy. V těchto kruzích fungovala umělecká skupina „KÔD“ (Slavko Bogdanović, Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Miroslav Mandić, částečně Janez Kocijančič, Peđa Vranešević, Branko Andrić, Ferenc Kiš-Jovak), později následovaná skupinou „(E“ (Čedomir Drča, Vladimir Kopić, Ana Raković a částečně Miša Živanović) a sloučené skupiny „(E-KÔD“ (Čedomir Drča, Vladimir Kopić, Mirko Radojičić, Ana Raković a částečně Slobodan Tišma a Peđa Vranešević), kteří tvořili a pracovali v oblasti lingvistiky, performance a konceptuálního umění, se silným důrazem na intertextualitu a interdisciplinaritu. Dalšími aktéry novosadské kulturní scény pak byli členové subotické umělecké skupiny Bosch+Bosch (Slavko Matković, Katalin Ladik, Bálint Szombathy, Attila Csernik ad.)

Své nápady rozvíjeli pod vlivem Ludwiga Wittgensteina, Marcela Duchampa, Marshalla McLuhana, Stéphana Mallarmého, Guye Deborda, Josepha Koshuta, Kazimira Maleviče, slovinské skupiny OHO, uměleckého sdružení Art & Language, a místních inspirátorů a kulturních autorit Dejana Poznanoviće a Bogdanky Poznanović.

Hlavní trojice inspirátorů mladých umělců alternativní kulturní scény byli Bogdanka Poznanović jako inspirátorka, nositelka informací, Judita Šalgo, která jim v rámci Tribuny mládeže poskytovala zázemí a prostor a Vujica Rešin Tucić, který studenty literatury zaměřené spíše abstraktně rozpohyboval svým bojovným avantgardismem.

2.2 Aktéři novosadské alternativní scény

2.2.1 Tribuna mládeže – Bogdanka a Dejan Poznanovićovi a Judita Šalgo

Velmi důležitými osobnostmi a v zásadě integrujícím elementem vojvodinské regionální umělecké scény a prostoru celojugoslávské i evropské kulturní scény té doby

byli Bogdanka a Dejan Poznanović. Jako jedni ze zakladatelů novosadské Tribuny mládeže stvořili ústřední místo kulturního života v Novém Sadu, Vojvodině a jeden z neuralgických bodů kulturního života celé tehdejší Jugoslávie, kdy se zde v průběhu šedesátých a sedmdesátých let protknul lokální kulturní svět zastupovaný např. Slavkem Bogdanovićem, Miroslavem Mandićem, Slobodanem Tišmou, Mirkem Radojičićem, Vladimírem Kopiclem, skupinou Bosch+Bosch s velkými jmény tehdejší jugoslávské kultury jako Oskar Davičo, Radomir Konstantinović, Bora Ćosić, Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Tomaž Šalamun či slovinští OHO nebo chorvatský umělec Goran Tribuljak. Jako příslušníci starší generace vytvořili ve vztahu k mladým neoavantgardistům jakýsi přechod a spojení mezi aktuálními tendencemi a odkazem srbského surrealismu a meziválečné a poválečné literatury.

Bogdanka Poznanović vedla na Tribuně mládeže Výtvarný salon a otevřela celou instituci novým uměleckým trendům. Jako umělkyně se se ze začátku věnovala malbě, ze které postupně přešla na interdisciplinární přístup kombinující konceptuální aktivity (byla jedna z prvních umělců, který se věnuje mail artu), fotografii a video. Dvacet let působila jako profesorka na novosadské Akademii výtvarných umění, kde založila intermediální studia.²⁵ V letech 1968/1969 jí italská vláda umožnila šestiměsíční residenci ve Florencii a v Římě, v roce 1977 pak v Benátkách. Z jejich příspěvků novosadskému akčnímu umění můžeme například zmínit akci *Srdce* z roku 1970 (viz Příloha č. 2). Skupina aktérů nosila po městě velké červené tlukoucí srdce. Srdce pak bylo vystaveno ve Výtvarném salonu na Tribuně mládeže a tvořilo tak symbolicky tepající střed novosadského kulturního života.²⁶

Dejan Poznanović působil jako dlouholetý redaktor časopisu Polja, ve kterém vycházela tvorba slovinských, chorvatských, makedonských a vojvodinských umělců. Působil jako překladatel ze slovinštiny, makedonštiny a ruštiny a právě on překládal poesii Tomaže Šalamuna a seznámil s ní tehdejší kulturní sféru Jugoslávie. Dejan Poznanović rovněž překládá texty o práci slovinské umělecké skupiny OHO, čímž měl vliv na jejich propagaci a spojení s dalšími tendencemi konceptuálního umění v rámci tehdejší Jugoslávie.²⁷

²⁵ http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=2310&Itemid=119
<https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsbogdanka-poznanovic-pe4567/>

²⁶ KOJIĆ-MLADENOV, Sanja. Bogdanka Poznanović. Contact Art. 2016. S. 88

²⁷ <http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/istorijat-grupe-grupa-kod-je-osnovana-8.html>,

V roce 1966 se ředitelkou Tribuny mládeže stává překladatelka z maďarštiny Judita Šalgo, na začátku roku přichází ze Zrenjanina Vujica Rešin Tucić a začíná pracovat jako redaktor časopisu Polja.

Kolem Tribuny mládeže se soustřeďuje okruh studentů literatury a filozofie²⁸ zajímajících se o konceptuální umění, ovlivněných hnutím hippies a jejich návratem k přírodě, sexuální revoluci a protestními akcemi či francouzskými situacionisty. Tribuna je konglomerátem různých nápadů, svobodně myslících individualit, kteří hledají nové formy literatury, filmu a umění. Funguje jako jedno z center umění, mezi kterými se umělci ze Subotice, Bělehradu, Záhřebu a Lublaně neustále pohybují. V letech 1970 a 1971 je Tribuna mládeže prakticky „okupována“ účastníky alternativní scény, kteří v budově žijí prakticky nonstop. V rámci Tribuny mládeže se pohybuje i mnoho umělců a intelektuálů, novinářů z jiných regionů Jugoslávie (po určitou dobu i např. z Itálie), kteří měli doma se svou tvorbou problém a tvořili tak zde.

2.2.2 Časopis Polja

Časopis Polja je novosadský literární časopis vycházející od července 1955 (s přestávkami) dodnes, zveřejňující a propagující nejnovější tendence v literatuře a umění, literárněvědné texty, komentáře, recenze, překlady zahraniční a světové literatury i původní domácí prózu a poesii. Příspěvateli byli a jsou přední teoretici, spisovatelé a umělci z regionální umělecké scény. V námi sledovaném období vycházel s podtitulem Kulturní a umělecký zpravodaj. Jeho redakce byla oficiální součástí novosadské Tribuny mládeže a tvořila tak jeden ze základních pilířů novosadské alternativní umělecké scény 50., 60. a 70. let. Zakládajícími členy redakce byli od 50. let Bogdanka Poznanović

²⁸ Podle Slobodana Tišmy (viz rozhovor Slobodan Tišma i Maja Solar: INTERESUJE ME SAMO DOŽIVLJAJ, Polja 2010/ č. 464) mělo na generaci vliv studium světové literatury na univerzitě v Novém Sadu, zejména přednášky o antické literatuře a mytologii, přednášky o francouzském strukturalismu a četba „Filozofie palanky“ srbského filosofa a literáta Radomira Konstantinoviće – vlivném a stále aktuálním spisu z roku 1969 o provinční stádní mentalitě většinové srbské společnosti, o tzv. „duchu palanky“, tj. „venkova, provincie“, který se před světem uzavírá ve svých tradicích a který v sobě nese imanentní odpor ke všemu modernímu, šovinismus a nacionalismus a ty kteří nějak vybočují, zpravidla vystavuje opovržení či je v různých formách perzekuuje (viz <https://www.rastko.rs/antropologija/rkonstantinovic/rkonstantinovic-palanka.html>)

a Dejan Poznanović (ten jako šéfredaktor od 1958 do 1962), v lednu 1969 pak na místo redaktora nastupuje Vujica Rešin Tucić (Příloha č. 12). Časopis v současné době zaštiťuje a vydává Kulturní centrum Nového Sadu, do něhož se bývalá Tribuna mládeže transformovala.²⁹

2.2.3 Časopis Index

Vlivný novosadský studentský časopis Index byl založen 1958 s cílem objektivně informovat o dění ve společnosti, kultuře a na univerzitě. Čtenáři byli hlavně studenti středních škol a univerzity, učitelé, vědci a intelektuálové. Časopis byl opakovaně zakázán, po roce 1974 zrušen. V letech 1968 a 1969 v Indexu pracuje jako redaktor Slobodan Tišma, který tak dostává prostor svobodně publikovat svá díla a v rámci časopisu působit na kulturní a intelektuální scénu.

2.2.4 Časopis Új Symposion

Új Symposion (v překladu Nové sympozium) byl maďarskojazyčný literární a umělecký časopis založený v roce 1965 vojvodinskými maďarskými literáty jako příloha časopisu Mládí (Ifjúság). Vydávání časopisu bylo několikrát přerušeno a zakázáno a v roce 1992 pak zcela ukončeno. Redaktory časopisu byli Ottó Tolnai, István Domonkos, Nándor Gion, László Végel, János Sziveri, Ottó Fenyvesi, Attila Balázs, Bálint Szombathy, Viktória Radics a mnoho dalších.³⁰

Podle Ottó Fenyvesiho či Istvána Koncze³¹ byla mladá generace vojvodinských maďarských spisovatelů výrazněji ovlivňována jugoslávskou literaturou a kulturou nežli literaturou a kulturou maďarskou. V Jugoslávii bylo mnohem liberálnější ovzduší než v zemích východního bloku a časopis Új Symposion tak byl v té době jediným maďarským

²⁹ Oficiální web <https://polja.rs/> v rámci svého kvalitně zpracovaného archivu nabízí poměrně velkou část archivovaných čísel z minulých ročníků a to od

³⁰ <https://www.fenyvesiottó.hu/ujsymp.html>

³¹ Viz rozhovor s Istvánem Konczem dost. online na <https://litera.hu/magazin/interju/interju-koncz-istvannal.html>, resp. web Ottó Fenyvesiho <https://www.fenyvesiottó.hu/ujsymp.html>

avantgardním periodikem vůbec. Kolem redakce (sídlicí stejně jako redakce časopisu Polja v budově Tribuny mládeže) v čele s Ottó Tolnaiem vznikl kruh intelektuálů, jejichž svěží pohled, experimenty zdaleka přesahovaly regionální percepci časopisu a obohacovaly celý svět maďarské literatury. Velký vliv na tento kruh měl profesor Ervin Sinkó, který na novosadské univerzitě v roce 1959 založil katedru maďarského jazyka a literatury. Sinkó se osobně znal s Kassákem, Lukácsem, Bartókem a mnoha dalšími avantgardisty a na novosadskou univerzitu přenesl jejich duch a odkaz. Není tedy náhoda, že okruh spolupracovníků časopisu a jeho zakladatelů pak tvoří zejména první generace studentů a absolventů novosadské hungaristiky.

Časopis nevyhlašuje žádný konkrétní program, je v politickém, koncepčním i estetickém smyslu poměrně rozmanitý. Vytvářel pole pro debatu, prezentoval chorvatskou, makedonskou, srbskou a slovinskou kulturu a jinakost.³² Časopis byl velmi otevřený k výtvarnému umění, a obsahoval koláže, fotografie, vizuální citace, typografické hry.

2.2.5 OHO – Slovinci v Novém Sadu

Slovinská umělecká skupina soustřed'ující básníky a umělce (v zásadě spolužáky z kranjského gymnázia) byla aktivní v letech 1962(66)–1971.³³ Se skupinou OHO jsou spojeni Marko Pogačnik, Marjan Ciglič, Iztok Geister Plamen, Tomaž Brejc, David Nez, Tomaž Šalamun, Slavoj Žižek a další.

Její název vychází z kombinace slov oko a ucho (slov. oko, uho) jakožto reistických orgánů a zároveň je vyjádřením údivu nad nečekaně nastalou situací. OHO postuluje koexistenci literatury a výtvarného umění, propagují abstraktní a avantgardní umění a konkrétní poezii („Zvočna knjiga“, „Opus nič“, „Vizualne gramafonske plošče“). V průběhu své činnosti publikují členové OHO články a básně nejprve ve školním časopisu Plamenica, po jeho zákazu odchází z Kranje do Lublaně a spolupracují s časopisem Perspektiva a po jeho zákazu s časopisem Tribuna. V roce 1966 je manifestem uveřejněným v Tribuně skupina OHO oficiálně založena. První výstava skupiny OHO je představena v Muzeu moderního umění v Lublani v únoru 1968 a zahrnuje díla Šalamuna,

³² <https://litera.hu/hirek/ujvideki-orfeuszok-a-vajdasagi-uj-symposion-1965-1992.html>

³³ <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/oho~pe4394/>

Matanoviće a Pogačnika, v dubnu pak skupina vystavuje v záhřebském Studentském centru. Zakládají další skupinu pod názvem Katalog a v rámci časopisu Problemi pak vydávají přílohu Katalog jako platformu pro nové tendence v umění a teorii. Ta ovšem sklízí nepřízeň konzervativní veřejnosti a její další číslo vychází až rok poté.

Na konci prosince 1968 David Nez, Milenko Matanović a Drago Dellabernardina v lublaňském parku Zvezda v blízkosti důležitého náměstí Osvobození (prakticky nejfrekventovanějšího místa v Lublani) vytváří jako novoroční dárek Lublaňanům symbolickou lidskou sochu „Triglav“, kterou na podzim 1969 zopakují i při svém pobytu v Novém Sadu před Tribunou mládeže. (viz Příloha č. 4) Triglav je symbol slovinské národní identity, nejvyšší hora tehdejší Jugoslávie, kterou tvoří charakteristické tři vrcholy. Dílo tak v zásadě můžeme považovat za reistickou persifláž – sochu tvoří skutečně „tři hlavy“ – spojující přírodu s kulturou a uměním. Při přenesení „Triglavu“ do Nového Sadu, místa, které s tímto slovinským národním symbolem nemá nic společného, se pak význam díla ještě posouvá. V průběhu svého pobytu v Novém Sadu, kam členové OHO přijíždí zejména na základě svých vztahů s Dejanem Poznanovićem, uspořádá OHO výstavu v rámci celé budovy Tribuny mládeže i přilehlého náměstí. Emblematickou akcí (zvláště pak v souvislosti s Denegriho pozdějším kunsthistorickým pojmem *druhá linie*) byla „Čára“ („Črta“) Tomaže Šalamuna, který jda městem kreslil za sebou bílou křídou čáru, jež vedla z Tribuny mládeže až na Petrovaradínskou pevnost na druhé straně Dunaje a tím tak symbolicky město rozdělil na dvě části (viz Příloha č. 5). V Novém Sadu ve spolupráci se studiem Neoplanta také vzniká experimentální film Naška Kožnara „Bílí lidé“ („Beli ljudi“, 1970).

V roce 1970 se básníci a umělci sdružení v OHO zúčastnili výstavy Information pořádané v Muzeu moderního umění v New Yorku (byli jedinými zástupci této části Evropy), vystavují po celé Evropě. Na jaře 1971 se členové skupiny a jejich přátelé stěhují do opuštěného domu v Šempasu a vytvářejí komunu, která chce žít v souladu s přírodou a sebou samým. I přes svůj odchod se skupina OHO dále účastní výstav po celé Jugoslávii i v zahraničí (např. na VII. Bienalle v Paříži).

Skupina OHO měla svou propagací konceptuálního umění ohromný vliv na celojugoslávskou (a zejména lublaňskou, záhřebskou i novosadskou) kulturní scénu.

2.2.6 Bosch+Bosch

Umělecká skupina BOSCH+BOSCH působila zejména v Subotici mezi léty 1969 a 1976. Členskou základnu tvořili: Bálint Sombathy, Katalin Ladik, Slavko Matković, László Szalma, Attila Csernik a László Kerekes. Vyjadřovací způsoby a prostředky skupiny byly eklektického charakteru, od vizuální poezie přes body art, performance, land art a analytické kontextuální umění.

Bálint Sombathy pracoval ještě jako gymnaziální student jako technický redaktor časopisu Új Symposion. V rámci své tvorby komplexně zkoumal sémiologii městského a přírodního prostoru a roli (soukromé i veřejné) politiky v umění³⁴ - známá je jeho akce v Budapešti v r. 1972 (viz Příloha č. 14), když po skončení tradičního prvomájového průvodu, když už v ulicích prakticky nikdo nebyl, chodil po ulicích, zastavoval se před domy a vcházel do dvorů s transparentem s portrétem Lenina. Přivlastněním si obrazu vůdce VŘSR pro své vlastní umělecké účely tak vlastně Lenina vytrhl z jeho původního prostředí a přenesl do nového kontextu. Z rozjásané, barevné manifestace plné úsměvů jej v rámci konfrontace přenesl do šedivé, depresivní reality skutečného (existujícího) socialismu.

Katalin Ladik experimentovala především se zvukovou, vizuální a tělesnou poezií (gramofonová nahrávka sbírky básní „Balada o stříbrném bicyklu“ z roku 1969 nebo sbírka básní „Rozjely se malé červené buldozerky“ z roku 1971). Ve svých vystoupeních pracovala se zvukem nejrůznějších objektů, zejména ale se svým hlasem a tělem (viz Příloha č. 7). Její vystoupení měla často erotický podtext (nahota, hra rtů a zvukem), často spolupracovala s avantgardním hudebním skladatelem Ernő Királyem.³⁵

2.3 Příběh umělecké skupiny KÔD

„Provokace byla naším cílem a prostředkem k tomu, aby se změnilo vnímání běžného městského člověka. Naše umění mělo politické důsledky, což nás vedlo ke konfliktu s politickými strukturami. Každá skupina vychází ze zájmu o obranu své vlastní pozice, tzn.

³⁴ ŠUVAKOVIĆ 2005; <https://www.ludwigmuseum.hu/en/work/lenin-budapest>

³⁵ JAKOVLJEVIĆ, Branislav. Alienation effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91 Michigan: MIT Press, 2016.

útočí se na ty, kteří nejsou na naší straně. Někdo tu válku vždycky vyhraje a někdo prohraje, na to se nemůžete zlobit ani nikoho obviňovat. Konceptuální umění, které bylo naším východiskem, vyplývalo z hospodářské strategie. Je nejméně nákladné a vyžaduje nejméně investic. Přestože bylo možná pro někoho nesrozumitelné a hermetické, bylo ve skutečnosti naprosto průhledné a přímé, neskrývalo nic. Poselstvím v podstatě bylo samotné umělecké médium, což vlastně říká i onen známý slogan Marshalla McLuhan. Šlo o definici umění: každé dílo, každý text nebo báseň byla pokus o definici. Byl to konec umění. Poté přišla tzv. postmoderna se svými retrográdními tendencemi.“³⁶

Umělecká skupina KÔD (název je založen na sémiotickém termínu „kód“) byla založena 8. dubna 1970 v Novém Sadu a její členskou základnu tvořili Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma a Janez Kocijančič (Kocijančič zůstal ve skupině do akce v Tjentišti v červenci 1970). V prosinci 1970 se ke skupině připojil Peđa Vranešević. Se skupinou spolupracovali také Boško Mandić a Dušan Bjelić. Založení skupiny KÔD její členové oznámili 9. dubna 1970 během akce „Prostorové interakce“ v budově novosadské Tribuny mládeže.³⁷

První akce skupiny KÔD měly charakter neo-dadaistických a fluxus happeningů a intervencí v městském prostoru. Později v dubnu Slobodan Tišma realizoval akci „Kostka“ („Kocka“) a Mirko Radojičić fotografoval neonovou reklamu stavebního

³⁶ *Provokacija je bila naš cilj i naše sredstvo da se promeni percepcija gradskog čoveka, svakodnevnog običnog prolaznika. Naša umetnost je imala političke implikacije, što nas je dovelo u sukob sa političkim strukturama. Ali to je sudbina svake grupe, svakog udruživanja. Svaka grupa nastaje iz interesa da se brani sopstvena pozicija, tj. da se napadnu oni koji nisu na našoj strani. Neko uvek mora da izgubi ili dobije rat i zato se ne treba ljutiti i ne treba nikog optuživati. Konceptualna umetnost, koja je bila naše ishodište, posledica je ekonomske strategije, najefi kasnija je i traži minimum ulaganja. Premda se smatralo da je nerazumljiva i da je hermetična, ona je zapravo bila savršeno transparentna i direktna, nije ništa skrivala, u suštini, sam umetnički medij je bio poruka što je i Makluanov čuveni slogan. Zapravo, radilo se o defi niciji umetnosti, svako delo, svaki tekst ili pesma bio je pokušaj definicije. Bio je to kraj umetnosti. Posle toga je došla tzv. postmoderna sa svojim retrogradnim tendencijama. Viz rozhovor Slobodan Tišma i Maja Solar: Interesuje me samo doživljaj, Polja 2010/ č. 464*

³⁷ Údaje o historii, aktivitách a dílech (akcích) skupiny KÔD čerpáme především z obsáhlého osobního blogu Slobodana Tišmy „slobodantisma.blogspot.com“, který částečně publikuje i některé analytické texty Miška Šuvakoviće (např. text z katalogu retrospektivní výstavy v roce 1995) či Ješi Denegriho. Jedná se o jedinečný zdroj informací, který doplňujeme informacemi z publikovaných rozhovorů či komentářů.

podniku Estetika. 22. dubna Tišma a Miroslav Mandić uskutečnili akci „Moře – Antimoře“ („More – Antimore“) před katedrálou v centru města. Paradiivadelní akce „Kloub – péče o divadlo“ („Zglob – tretiranje teatra“) proběhla 24. května 1970 v budově Tribuny mládeže v rámci divadelního festivalu Sterijino pozorje. Následující den proběhla akce „Zrcadlo ve městě“ („Ogledalo u gradu“). V červenci skupina v rámci festivalu Mladost Sutjeske '70 uspořádala řadu projektů – intervencí ve volném prostoru a Land art performancí. V říjnu 1970 předvedl Tišma intervenci se žlutými a černými lany, která byla protažena budovou Tribuny mládeže. Paradiivadelní performance Miroslava Mandiće „Tři tři“ („Tri tri“) proběhla 9. října v budově Tribuny mládeže. Ve spolupráci se záhřebským konceptuálním umělcem Goranem Trbuljakem se na dunajském nábřeží v Novém Sadu konala „Hodina umění pro veřejnost“ („Javni čas umetnosti“). V říjnu 1970 v ulicích města proběhla akce Miroslava Mandiće „Bílý člověk“ („Beli čovek“).

Experimentální texty členů skupiny KÔD (od kreseb přes konceptuální poezii a konceptuální umělecké texty až po eseje a překlady) publikoval studentský časopis Index (od května do listopadu 1970), kde byl redaktorem člen skupiny Slobodan Tišma. Publikování listopadového čísla 1970 Indexu již bylo zakázáno a někteří členové redakce byli sankcionováni.

V lednu 1971 předvedla skupina několik performance na filmovém festivalu FEST v Bělehradě. 21. ledna vystupuje skupina KÔD na Tribuně mládeže již v rámci nově utvořené skupiny Januar a 9. února 1971 vystupují členové skupiny v bělehradském Domu mládeže jako skupina Februar s happeningem „Večírek nových umění“ („Zakuska novih umetnosti“). Skupiny Januar a Februar (název skupiny se každý měsíc měnil) jsou již v zásadě neformálními uskupeními, která iniciují krátkodobá provokační (v uměleckém, existenciálním i politickém smyslu) hnutí novosadské alternativní scény. Členy skupiny Januar / Februar spojuje kritický postoj vůči dominantní umírněně modernistické a sociálně-byrokratické kultuře. Miroslav Mandić na „Večírku nových umění“ vystavuje provokativní konceptuální texty pod názvem *Informace* jako např. „*Já šukám se svým tátou, já spím se svou mámou. Já = čtenář. „Jsem nepřítel státu.“*“³⁸ (viz Příloha č. 8) a celá skupina Februar pak vydává prohlášení „Otevřený dopis jugoslávské veřejnosti“ („Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti“). Tento skandální nástup skupiny Februar vede

³⁸ „*Ja se jebem se svojim tatom, ja spavam se svojom mamom. Ja = čitalac*“ „*Ja sam državni neprijatelj.*“

ke konfliktu novosadské alternativy se stranickými byrokratickými strukturami, které představovaly umírněně modernistické pojetí umění.

V centru tohoto konfliktu se pak nachází Tribuna mládeže a časopisy Polja, Új Symposion a Index. Konflikt nabývá širšího rozměru, když se do něj zapojí i bělehradský tisk jako NIN či Večernje Novosti) s ostrou kritikou „nového umění“. Podporu skupinám Januar / Februar vyjadřují Jovica Aćin, zástupci záhřebské umělecké scény Zvonko Maković a Hrvoje Turković a zástupci slovinských mládežnických a alternativních struktur (Jaša Zlobec).³⁹

Konflikt nakonec vrcholí poměrně drastickým zúctováním s novosadskou alternativou. Dochází k výměně ve vedení Tribuny mládeže (odchází Judita Šalgo a Darko Hohnjec), která alternativní skupiny podporovalo, dva členové skupiny KÔD jsou za své zveřejněné texty odsouzeni k osmi a devíti měsícům vězení. Miroslav Mandić byl odsouzen za text „Báseň o filmu“ („Pesma o filmu“, Új Symposion č. 77, 1971)⁴⁰ a Slavko Bogdanović za báseň „Pesma – Underground Tribina mladih, Novi Sad“ (vyd. v bělehradském časopisu Student).⁴¹

V průběhu roku 1971 členové skupiny KÔD několikrát vystoupili na výstavách konceptuálního umění, jako např. na březnové výstavě Příklady konceptuálního umění v Jugoslávii („Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji“), kterou uspořádali Ješa Denegri s Biljanou Tomić. U příležitosti této výstavy, která byla v dubnu přenesena i na Tribunu mládeže proběhla diskuze na téma konceptuálního umění za účasti Marka Pogačnika, Milenka Matanoviće, Andraže Šalamuna, Gorana Trbuljaka a skupin KÔD a (E).

Skupina KÔD ukončuje svou činnost v dubnu 1971 a na VII. Bienalle v Paříži v září 1971 již Slavko Bogdanović vystavuje samostatně, Peđa Vranešević s Mirkem Radojičićem pak v rámci nové fúzní skupiny (E-KÔD. Miroslav Mandić a Slobodan Tišma se bienále neúčastnili. Bienále mělo ohromný význam, zvláště proto, že jugoslávští umělci (kromě výše zmíněných se bienále účastnily i skupiny OHO a chorvatská umělecká skupina Penzioner Tihomir Simčić, kterou tvořili Braco Dimitrijević a Goran Trbuljak) mohli vystoupit na světové umělecké scéně společně s tehdejšími nejvýznamnějšími

³⁹ <http://slobodantisma.blogspot.com/search/label/c%29%20k%C3%B4d>

⁴⁰ Viz Příloha č. 9

⁴¹ tamtéž

představiteli konceptuálního umění jako Art&Language, Josephem Kosuthem, Lawrencem Weinerem, Robertem Barrym či Ianem Burnem.

KÔD ukončila činnost v souvislosti s vnitřními rozpory ohledně postavení umělce, funkcí uměleckého díla a jeho vystavování. Pozvání na pařížské bienále tak jen rozhodnutí jednotlivých členů urychlila.

Miroslav Mandić na jaře 1971 opouští veřejné umělecké aktivity (v 90. letech se pak vrací s dlouhodobým uměleckým projektem „Ruže toulání“ („Ruža lutanja“)).

V létě 1971 Mandić, Tišma a Bjelić cestují po Evropě (Záhřeb, Kranj, Šempas, Miláno) a setkávají se s místními umělci. Po pobytu v Miláně 23. července 1971 zakládají Mandić, Radojičić, Tišma a Bogdanović skupinu „Intimní kruh“ („Intimni krug“).

Na podzim roku 1971 vydává Slavko Bogdanović v rámci svého časopisu „L.H.O.O.Q.“⁴² komiks na téma historie skupiny KÔD (Příloha č. 11), kde mimo jiné použil zakázaný symbol hákového kříže. Slavko Bogdanović poté přerušuje veřejné umělecké aktivity a později sporadicky píše poezii.

Mirko Radojičić pokračuje ve své umělecké a teoretické práci. Připravuje sbírku textů a děl s názvem „Konceptuální umění“, která je zveřejněna v časopise „Polja“ (č. 156., 1972).

Peđa Vranešević skládá hudbu pro film a divadlo a řadu let vystupuje s rockovou kapelou „Laboratorija zvuka“.⁴³

Radojičić, Vranešević a Tišma ještě do roku 1973 spolupracují s fúzní skupinou (E-KÔD (založenou v červnu 1971)).

Slobodan Tišma se obrací k projektům tzv. neviditelného umění a psaní poezie. Svou uměleckou činnost soustředí na každodenní výlety do lesa u Dunaje a společně s Čedou Drčou, Svetlanou Belić a Mirkem Radojičićem se účastní pravidelného pití Coca-Coly a ruského kvasu před samoobsluhou na Limanu (1972-1977).⁴⁴ V roce 1977 publikuje v Matici srbské poemu „Zahrada jako to“ („Vrt kao to“), která je vyvrcholením konceptuální poezie. Ve druhé polovině sedmdesátých let se začne věnovat rockové hudbě a stává se jedním z průkopníků novosadského punku, působí ve skupinách Luna

⁴² název časopisu odkazuje na Duchampovu slavnou readymade a poukazuje na prodavaistickou neoanarchistickou akční strategii časopisu. První číslo časopisu L-H.0-0.Q. s textem Slavka Bogdanoviće a Miroslava Mandiće „Jsme milí kluci II“ vyšlo v maďarštině v rámci časopisu „Új Symposion“, stejně jako čtvrté číslo s výše zmíněným textem Miroslava Mandiće „Báseň o filmu“.

⁴³ <http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/akcije-i-izlozbe-grupe-kod.html>

⁴⁴ Tzv. „neviditelné umění“, viz dále v textu.

a La Strada. Píše deníky („Blues diary“) a poezii, v roce 2009 mu vychází román „Quattro stagioni“, za kterou obdrží cenu „Biljany Jovanović“, v roce 2011 pak vydává román „Bernardijeva soba“, za kterou obdrží prestižní cenu časopisu NIN.⁴⁵

2.4 Vybrané performativní aspekty tvorby skupiny KÔD

2.4.1 Paradivadlo

Mezi paradivadelní díla vytvořená skupinou KÔD nebo ve spolupráci s jejími členy můžeme zahrnout sérii akcí zvaných „Kloub“ („Zglob“), akci Miroslava Mandíče „Tři tři“ („Tri tri“) a scénické zamýšlení na mytologická témata v šesti obrazech Carla Colnaghiho. „Kloub“ je projektem skupiny KÔD, „Tři tři“ je projekt Miroslava Mandíče, realizovaný ve spolupráci se členy skupiny KÔD Boška a Vladimira Mandíče a Paradivadelní představení Colnaghiho vzniká ve spolupráci s herci z novosadské alternativní scény (Katalin Ladik, Eva Újházi, Ana Raković, Slavko Bogdanović, Čeda Drča, Vladimir Kopicl, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Peđa Vranešević).⁴⁶

Jak píše Mirko Radojičić ve svém textu Aktivnost grupe KÔD (1978)⁴⁷: *Na novosadské Tribuně mládeže se uskutečnila série akcí pod názvem „Kloub – péče o divadlo“ (1970). „Kloub“ se skládá ze sedmi audiovizuálních fluxů a jde v něm o korespondenci událostí a textového pojetí události. Realizuje se autonomně ve dvou prezentačních plánech: v plánu konkrétní události a v plánu popisné charakterizace události prostřednictvím řeči účastníků události. Akce má volnou, nesoudržnou strukturu fluxus představení či dadaisticko-neodadaistického performance. V centru je otázka, kterou sobě i dalším okolo KÔD klade: otázka umění vycházejícího ze skutečného života. Divadlo (a umění vůbec) nemá být interpretací nebo transformací reality. Divadlo (resp. umění) musí vycházet z reality; toho, co se děje na jevišti, má mluvit pouze o sobě, ne o něčem, co je možné si představit nebo objevit. Jinými slovy přiblížit umění k životu a udržovat je v rovnováze: žít umělecky a žít umění. To, co se děje na jevišti (resp.*

⁴⁵ <http://www.nin.co.rs/pages/romani.php?id=567>

⁴⁶ <http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/akcije-i-izlozbe-grupe-kod.html>

⁴⁷ Aktivnost grupe KOD / Mirko Radojičić, Nova umjetnička praksa : 1966-1978 : dokumenti 3-6.

v umění), by mělo mít pouze jeden, umělecký význam, ten, který má v době děje – který se děje jako takový. Každé umělecké dílo je v uměleckém prostoru a významy a vztahy, které má toto dílo, jsou v uměleckém prostoru.

Radojičícova analýza ukazuje na jeden kontraintuitivní okamžik umění konce šedesátých let. Jedná se o konfrontaci dvou protichůdných požadavků a záměrů v díle: požadavku na otevřenost pojmu umění do té míry, že předměty, situace nebo události mimo umění jsou brány jako umělecký „materiál“, nikoli jako zprostředkovaná zobrazení, ale jako konkrétní a aktuální hotová fakta a požadavku, že význam zevnějšku uměleckého díla musí být autonomní, to znamená, že musí být rekonstruován ze samotného díla a jeho jevové a strukturální prezentace. Prvním požadavkem odkazuje na radikální modernismus, který se jednak spoléhá na dadaistické excesy a má blízko k vývojovým liniím Duchampova readymade a na druhé straně na vnímání generace šedesátých let, která vidí umění jako plynoucí proud, která vidí život jako oblast umělecké estetizace.⁴⁸ Druhým požadavkem je požadavek vysokého modernismu na autonomii umění i autonomii jeho významů, tj. umělecké dílo je funkcí autonomního strukturálního řádu. Otázka po autonomii smyslu má také ideologický aspekt – v kontextu socialistické kultury, která implikuje explicitní ideologickou jednorozměrnou identifikaci a vyjádření, je výzva k autonomii smyslu uměleckého díla provokativním politickým aktem.⁴⁹

Paradivadelní představení (založené na konfrontaci divadelního prostředí a ne-divadelního jednání a chování) Miroslava Mandíče „Tři tři“⁵⁰ byla realizována ve dvou typech představení: jednak bez diváků (pouze jako scéna, prostor) a jednak před publikem (s plánovaným i neplánovaným průběhem děje). V rámci události byly předvedeny různé umělecké disciplíny: výtvarné umění, film, hudba, balet, divadlo a literatura. V prostoru (na scéně) bylo šest barev, šest účastníků, šest uměleckých disciplín a šestistěn krychle. Šlo zaprvé o výtvarné dílo kombinující tři základní a tři doplňkové barvy. Mezi jevištěm a hledištěm byly ve formě průhledné stěny vodorovně natažená vlákna provázena v šesti barvách. Mezi „stěnou“ a jevištěm byla umístěna kovová struktura krychle, jejíž strany byly pokryty papíry v šesti barvách. Na jevišti bylo šest sloupců v šesti barvách: modré, červené, žluté, fialové, oranžové a zelené. V pozadí, před bílým plátnem, bylo na laně

⁴⁸ ŠUVAKOVIĆ Miško. Grupa KÓD, GRUPA (Э, Grupa (Э-KÓD dostupné z:

<http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/akcije-i-izlozbe-grupe-kod.html>

⁴⁹ tamtéž

⁵⁰ <http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/akcije-i-izlozbe-grupe-kod.html>

umístěno šest („uměleckých“) různobarevných kruhů. Představení probíhalo od příchodu prvního diváka do odchodu posledního diváka. V okamžiku, kdy publikum vstupovalo do haly, byli aktéři schováni v papírových sloupech a jeviště bylo prázdné a plně osvětlené. Publikum se usadilo a očekávalo začátek, během následujících pěti minut se však nic nedělo. Poté herci roztrhali papírové sloupy a vstoupili na jeviště. Jejich tváře byly pomalované stejnou barvou, jakou měly sloupy. Film byl představen projektorem bez filmu. Všechno, co bylo osvětleno jeho světlem na jevišti i v publiku, se následně stalo filmem. Představení nebylo předem nazkoušené, průběh události a pravidla sdělil Mandić ostatním účastníkům před samotnou akcí. Role náhody zde byla zásadní. Konec představení trval asi dvě hodiny. Aktéři představení stáli na jevišti jeden vedle druhého obráceni čelem k publiku a čekali, až diváci opustí hlediště. Několik diváků bylo vytrvalých a očekávalo, že se k nim umělci obrátí nebo odejdou z jeviště. To se nestalo, někteří diváci tak vstoupili na jeviště, vkládali aktérům do úst cigarety, svlékali je, rozmazávali jim po obličejích barvu, odnesli je z pódia, položili je na sedačky, svázali nebo odvedli do haly. Umělci se divákům nijak nevzpírali, nemluvili a nečinili nic z vlastní vůle. Stali se objekty umělecké aktivity publika. „Tři tři“ se proměnilo v meta-divadelní představení: hovořilo, zobrazovalo a simulovalo jiná umění a efekty. V rámci představení došlo k posunu z divadla (scény) k prostoru a k posunu od umělce jako aktivního činitele k umělci-divákovi.

Meta-efekty byly vyvolány estetickými aspekty (systém šesti barev), přes meta-prezentaci (zobrazující efekty umění) až po provokaci (použití těla umělce jako subjektu). V rámci ideologického aspektu šlo o vyvolání různých a neočekávaných účinků, které narušují utilitární (normální) systém hodnot a očekávání umírněné modernismu ovládaného kulturně byrokratickou mocí.

2.4.2 Akce

Akcí rozumíme akt umělce, který není prováděn v „chráněném“ prostoru a čase „divadelního představení“, ale akt, který přejímá prostorové, časové a existenciální aspekty reálné události v reálném světě.⁵¹

⁵¹ ŠUVAKOVIĆ Miško. Grupa KÔD, GRUPA (Э, Grupa (Э-KÔD dostupné z: <http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/akcije-i-izlozbe-grupe-kod.html>

Akce není divadelním modelem, ale spíše formou post-objektového jednání. Umělec nevytváří žádný předmět (dílo), „umělecké dílo“ je samotný proces jednání, chování nebo existence. Akce KÔD můžeme rozdělit do dvou skupin: na akce v otevřeném prostoru města, a na akce odehrávající se během veřejných uměleckých událostí, ve kterých plní roli excesů nebo nečekaných kroků z předpokládaných událostí.

Příkladem akcí ve veřejném prostoru je dílo Mandiče a Tišmy „Moře – Antimoře“ (1970).⁵² Účastník A a účastník B stojí zády k sobě v centru města před katedrálou. Účastník A se ptá: „Co vidím?“ Účastník B: „Moře. A já?“ Účastník A odpovídá: „Antimoře.“ Dalším příkladem může být „neviditelná akce“. V centru města členové skupiny nastupovali do různých autobusů, jeli několik stanic, pak se vraceli a navzájem si vyprávěli, co zažili. Třetí příklad: členové skupiny chodili po městě s Miroslavem Mandičem zabaleným do bílého krepového papíru. „Hodina umění pro veřejnost“ (viz dále) byla posunem od městské akce ke konceptu intervence a land artu.⁵³

Představení na festivalu FEST a výstavy skupin Januar, Februar (z ledna a února 1971) jsou akce, které narušují obvyklé očekávání veřejnosti v souvislosti s konkrétním kulturně-uměleckým prostorem či událostí. Akce není jen behaviorální nebo existenciální čin, ale také konstrukce konceptu činu nebo aktu, procesu a přemýšlení o procesu a prostoru. Na FESTu byly předvedeny tři práce: na balkoně Domu odborů byla před zahájením promítání filmů vystavena „živá socha“ Slavka Bogdanoviče a Peďi Vraneseviče, kteří byli zabalení do bílých ob vazů. Socha měla dvě hlavy, dvě paže a tři nohy. Slavko Bogdanović vystavil konceptuální texty pod názvem „Informace“ na sloupu v přízemí sálu. Třetím dílem byla „živá socha“: členové skupiny se v bílém plátěném pytli o rozměrech 5 x 5 metrů pohybovali sálem mezi diváky festivalu.⁵⁴

2.4.3 Intervence

Intervencí rozumíme akt umělce, kterým se nějakým způsobem přetváří, transformuje daný stav věcí (příroda, kultura). Pro skupinu KÔD byl koncept intervence

⁵² <http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/akcije-i-izlozbe-grupe-kod.html>

⁵³ tamtéž

⁵⁴ tamtéž

způsob, jak strukturálně propojit koncepty dematerializace uměleckého objektu s efekty reálného světa.⁵⁵

Dematerializace uměleckého objektu znamená překonání uměleckého objektu jako hotového textu nebo kusu poukázáním na situaci nebo proces v prostoru a čase. Dosažení efektů v reálném světě se dosahuje jednak přijmutím fenoménu světa za umělecké dílo (readymade), jednak zavedením konceptuálního a hmotného narušení do běžného stavu věcí (inverzní readymade). První intervence se odehrály na Tribuně mládeže, např. Tišmova akce „Kostka“ a „Černá a žlutá stuha“ či skupinová práce „Zrcadlo ve městě“. Tyto práce vycházejí z intervence (narušení) do očekávaného a obvyklého prostoru chování a života.

2.4.4 „Hodina umění pro veřejnost na nábreží Dunaje“ („Javni čas umetnosti“)

Hodina umění pro veřejnost skupiny KÔD byla realizována ve spolupráci se záhřebským konceptuálním umělcem Goranem Trbuljakem a Boškem a Vladimirem Mandićem.⁵⁶ Šlo o jednu z prvních uměleckých událostí, kdy umělci opouští prostory Tribuny mládeže a intervnují mezi lidmi na frekventovaném novosadském dunajském nábreží (viz Příloha č. 6). Tišma namaloval na chodníku bílou barvou svůj portrét tak, že obkreslil svůj stín. „Portrét“ na místě zůstával ještě několik dalších let.⁵⁷ Bogdanović předvádí dílo „Kaskády“ a spolu s Radiojičićem uskutečňují několik děl ze série „Apoteóza Jacksona Pollocka“. Chodník polili smaltovým lakem emailové barvy (bílou, šedou, černou a třemi základními barvami) a barvu z chodníku poté obtiskovali na papír a vytvářeli tak duplicitní obrazy na asfaltu a na papíře. Radiojičić provedl další dvě akce. První bylo lití barvy do Dunaje, která mizela ve vodě, druhou pak vyříznutí jednoho metru čtverečního trávy z trávníku a polití místa zeleným pigmentem a naopak polití hnědým pigmentem (barvy půdy) vyříznutý kus zelené trávy. Miroslav Mandić pracoval na sémantických postkonkretistických dílech: na travu pokládal písmena, jež tvořila slovo „tráva“. Na hladinu řeky u nábreží pak pokládal písmena, která vytvářela slovo „Dunaj“.

⁵⁵ JAKOVLJEVIĆ, Branislav Alienation effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91 Michigan: MIT Press, 2016, s. 214

⁵⁶ <http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/akcije-i-izlozbe-grupe-kod.html>

⁵⁷ tamtéž

Mandićova a Radojičićova díla pracují s tautologickými modely: Radojičić ukázal na tautologické vztahy mezi přírodním (tráva, země) a umělým fenoménem (barva trávy, barva hlíny). Mandić pak demonstroval tautologické vztahy mezi nelingvistickým přírodním fenoménem (tráva, voda v řece) a lingvistickým aktem pojmenování (název rostliny a název řeky). Goran Trbuljak provedl dvě práce: drátem omotával jablka (poukazoval tak na narušenou strukturu ovoce) a do země zakopal neotevřený sáček se semeny.⁵⁸

2.4.5 „Restaurace u KÔD“ („Restoran kod KÔD“)

Práce Janeza Kocijanciće „Restaurace u KÔD“ („Restoran kod KÔD“) byl městský projekt s prvky performance. Kocijancić ji charakterizuje jako jakýsi druh projektované, dočasné, neukotvené, složené sochy v prostoru.⁵⁹ Na náměstí před budovou Tribuny mládeže jsou rozestavěny kavářenské stoly a židle, akce probíhá mezi desátou a dvanáctou dopolední kvůli světlu a potřebným odstínům barev. Na stolech jsou láhve, sklenice, popelníky, solničky. Láhve jsou v různých velikostech a tvarech, jsou pokryté tlustou vrstvou barvy, ke stolům po určitý čas nikdo nechodí. Účastníci projektu jsou poblíž a natáčí místo, v určitých intervalech vstupují do prostředí a různě v něm intervenují. Simulace restaurace byla realizována z prvků patřících do skutečné restaurace s minimálními zásahy (barvy, absence číšníka a hostů), restaurace je tedy readymadem, představuje jakoukoliv restauraci. Janez Kocijancić to explicitně zdůrazňuje slovy „Restaurace, jejíž exkluzivní funkčnost je její předmětnost.“⁶⁰

Záměrem akce je přesun z restaurace jako sociální instituce k estetické prezentaci restaurace jako uměleckého díla, uměleckého díla v ryze existenciální situaci – rušivé prvky (absence hostů a číšníka, barevné láhve) pak odlišují nově vytvořenou estetickou situaci od situace každodenní.

⁵⁸ tamtéž

⁵⁹ tamtéž

⁶⁰ cit. dle ŠUVAKOVIĆ ŠUVAKOVIĆ Miško. Grupa KÔD, GRUPA (∃, Grupa (∃-KÔD dostupné z: <http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/akcije-i-izlozbe-grupe-kod.html>

2.4.6 Neviditelné umění (Nevidljiva umetnost)

Poté, co se skupina KÔD rozpadla, začali někteří její bývalí členové rozvíjet a prohlubovat, kromě dřívějších ideologických a analytických aspektů, činnosti o své esoterické, spirituální zájmy či reflektovat svou vnitřní potřebu přiblížit se tajemství přírody. Tento poměrně široký záběr aktivit byl v té době příznačný zejména pro konceptuální či post-avantgardní umělce ve střední a východní Evropě (Joseph Beuys, v ČSSR např. Miloš Šejn či Ilja Kabakov v Sovětském svazu), než např. ve Spojených státech.

Z výše zmíněných aktivit skupiny KÔD je patrný výchozí zájem a práce se symbolikou, k níž se v průběhu společného fungování skupiny i poté v individuálních pracích přidává studium esoterických a spirituálních fenoménů. Umělci se věnovali studiu východních učení, zejména zenového buddhismu a taoismu v syntéze s jungovskou archetypální psychologií (především Radojičić), studiu evropské symboliky a esoteriky sahající od hermetismu k antroposofii (Tišma, Radojičić, Bogdanović), praktikování „spirituality“ či bytí v duchu „nové citlivosti“ hnutí hippies, komun a nového věku (městská komuna v Novém Sadu či venkovská komuna Bistri Potok, kterou na Rudniku se svou rodinou založil Boško Mandić) a individuální mytologii umělce jako profetické osobnosti, která integruje existenciální přeměny esoterického do exoterického a naopak (Miroslav Mandić). (ŠUVAKOVIĆ: 1995)

Termín *neviditelné umění* je podle Šuvakoviće založen na metafyzickém chápání dematerializace uměleckého objektu. Dematerializaci uměleckého předmětu můžeme chápat jako náhradu uměleckého díla textem o procesu myšlení, koncipování či projektování díla nebo jeho vzhledu, jako přesunutí zájmu umělce z díla jako vizuálního, materiálního nebo prostorového produktu na dílo jako jazykový systém jeho smyslu v umění, kultuře a společnosti a jako přesunutí umělcova zájmu z díla na metafyzické aspekty chápání umění, kultury nebo světa jako totality bytí, objektu a energie.

Kromě ukotvení v esoterické oblasti má „neviditelné umění“ i exoterickou vlastnost: zájem o triviální, každodenní, intimní. V tomto smyslu také Tišma „prováděl“ svá díla jako pravidelné chození do jednoho lesa u Dunaje, založení neexistující skupiny pro tichou hudbu (1976) nebo (zřejmě nejznámější) skupinovou akci každodenního pití Coca-Coly před jednou samoobsluhou na Limanu (1972-77) - tato akce jednak trivializuje estetiku konceptuálního umění a vrací ji chování typickému pro populární kulturu, dále

následuje pozdní Wittgensteinův názor ohledně metafyzických pojmů (bytí, času), které jsou redukovány na všední pojmy: výjimečné jednání umělce-autora je redukováno na triviální pasivní chování „obyčejného člověka“ a zároveň je v souladu se zenovým učením, kde triviální činnost přináší probuzení (satori). (ŠUVAKOVIĆ: 1995). V neposlední řadě tento způsob tvorby také představuje ideologický a politický rozměr umělecké autonomie, kterou zastávali a avantgardní porážku umělce ve sporu se státním ideologickým aparátem. (Příloha č. 15)

ZÁVĚR

Můžeme říci, že kritika jugoslávské společnosti z pozic Tribuny mládeže pocházela z radikálně levicových pozic, které ohrožovaly výhradní právo státu na interpretaci marxistické praxe a ideologie. Reakce režimu, související konkrétně, shrneme-li ještě jednou, s texty S. Bogdanoviće („Pesma – Underground Tribina mladih, Novi Sad“ vyd. v bělehradském časopisu Student), M. Mandiće („Pesma o filmu“, Új Symposion) a „Otevřeným dopisem jugoslávské veřejnosti“ skupiny Februar, byla v souladu s vítězstvím tvrdého křídla strany na začátku 70. let.⁶¹ Kultura a média byly do té doby poměrně svobodnými segmenty sociálního a kulturního života. Jako jeden z následků konfliktu se státním aparátem z jara 1971 byla avantgardním scénám prakticky odepřena umělecká účast v rámci oficiálních kulturních institucí a ti se proto přesouvají do nezávislých a neveřejných (intimních) prostorů, jako byl např. ateliér DT20 Bogdanky a Dejan Poznanovićových.⁶² Ateliér DT20 jakožto pracoviště tohoto uměleckého a intelektuálního páru představovalo zejména v období 1973 do roku 1976 i díky jedinečné knihovně a archivu relevantních publikací z oblasti umění, sociologie a filozofie také místo setkávání četných jugoslávských a evropských umělců, teoretiků, kritiků tehdejší doby, kde se účastníci neoavantgardní scény mohli scházet, diskutovat, organizovat výstavy a pořádat performance a jiné události. Tento prostor představoval jakési přechodné období v praktikách umělců té doby, které se posunuly směrem k rozhodnutí některých z nich opustit umělecké aktivity.

⁶¹ LUKIĆ, Kristian (ed). Kontekstualizacija novosadske neoavangarde 60-ih i 70-ih godina XX veka. [online] East Art Map, 2005. Dostupné online z <https://kuda.org/en/node/5164>

⁶² tamtéž

Změny v kulturních institucích v Novém Sadu po politickém nátlaku na počátku 70. let eliminovaly myšlenku veřejné instituce jako relevantního rámce pro diskusi o současných sociálních a politických otázkách.⁶³

Navíc můžeme dojít k závěru, že po zrušení „Mládežnické tribuny“ se v kritickém diskurzu o umění a kultuře vytvořil určitý druh vakua, tedy pokud mluvíme o novosadském regionu. Důsledky jsou patrné dodnes a odrazily se např. v pokračujícím nedostatku veřejné kritiky nacionalismu v 90. letech⁶⁴, pravicového extremismu na počátku dvacátého století a neoliberálního kapitalismu dnes.⁶⁵

Institucionální praktiky umění a kultury (jako dnešního nástupce Tribuny mládeže – Kulturního centra Nového Sadu) dnes nevidí svůj úkol zvyšovat naléhavé sociální otázky ani kritizovat společnost. Jejich úlohu, pokud vůbec existují, supluje marginalizovaná a širší (mladou) veřejností opomíjená kulturní centra či spíše spolky (v Novém Sadu např. CK13 či Crna kuća).

Jestliže bychom se pokusili nějakým způsobem generaci novosadské neoavantgardy porovnat s dalšími představiteli konceptuálního umění v jugoslávském uměleckém prostoru, musíme ještě jednou zdůraznit, že novosadští neoavantgardisté vycházeli ze zcela jiných pozic – neměli za sebou uměleckou průpravu, z velké většiny to byli studenti humanitních věd. Oproti umělcům (např. slavné bělehradské šestici s Marinou Abramović v čele) vycházeli z hlubšího teoretického základu. Ohromnou roli hrál několikrát zmiňovaný duch 60. let, období vzdoru. V tomto období hledali své pozice ve společnosti, nicméně jejich pátrání a způsob vypořádání se s tímto obdobím nebyly slučitelné s politickým klimatem státu, proto i rychle skončilo. Když došlo ke konfliktu se státním aparátem, stáhli se do sebe a hledali jinou cestu.

V rámci východoevropského prostředí můžeme vztáhnout paralelu na obdobné neoavantgardní či konceptualistické generace snad pouze v Maďarsku (Pécsi Műhely), v Polsku (Krasiński, Kozłowski, Robakowski) a Československu (Knížák, Chatrný, Kovanda, Brikcius, Koller) však konceptuální umělci působili spíše individuálně.

⁶³ tamtéž

⁶⁴ Například založení politicky angažované umělecké skupiny Magnet, známé svými performance v ulicích Bělehradu v devadesátých letech, bylo iniciováno mezi jinými přesvědčeným jugoslavistou Vujicou Rešinem Tucićem. Ten také založením literární školy Tradicije avantgarde protestoval a bojoval proti válce a nacionalismu. Viz rozhovor se synem V. R. T., básníkem Sinišou Tucićem: <https://strane.ba/sinisa-tucic-otac-pesnik/>, převzato z čas. Sent, č. 37-38, Novi Pazar

⁶⁵ LUKIĆ: Kontekstualizacija novosadske neoavangarde 60-ih i 70-ih godina XX veka. 2005

Jak jsme již uvedli na začátku, naše přehledová práce si nekladla vyšší cíl než fenomén alternativní novosadské scény přelomu 60. a 70. let stručně shrnout. Interdisciplinarita aktérů této generace a jejich následný vývoj nabízí široké pole pro konkrétní analytické studie, ať už v oblasti literárněvědné, lingvistické, historické, sociologické či na poli umění.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake. *Conceptual Art A Critical Anthology*. [online]. MIT Press, 2010. ISBN: 9780262511179. Dostupné z:

https://monoskop.org/images/8/8a/Alberro_Alexander_Stimson_Blake_eds_Conceptual_Art_A_Critical_Anthology.pdf

BÜRGER, Peter. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny: Stati o výtvarném umění*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2015. ISBN 978-80-87108-59-8

BÜRGER, Peter. *Negace autonomie umění v avantgardě*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. 2007, roč. 1, č. 1–2, s. 168–175. ISSN 1802-8918

DENEGRI, Ješa (ed). *Nova umetnost u Srbiji 1970.-1980. Pojedinci Grupe Pojave*. Bělehrad: Muzej savremene umetnosti. 1983.

DENEGRI, Ješa. *Posleratni modernizam / neoavantgarde / postmodernizam: ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru: 1950-1990*. Bělehrad: Službeni glasnik, 2016. ISBN 978-86-519-1986-5

DORĐEVIĆ, Dragan M. *Ideje konceptualne umetnosti u savremenoj srpskoj književnosti 1960-2010*. [online]. Bělehrad: Fakulteta filologie Bělehradské univerzity, 2016. Dizertační práce. [cit. 2019-07-02]. Dostupné z: https://monoskop.org/images/b/b2/Djordjevic_Dragan_Ideje_konceptualne_umetnosti_u_savremenoj_srpskoj_knjizevnosti_1960-2010_2016.pdf

Druga linija [dokumentární film]. Scénář a režie Nenad MILOŠEVIĆ. Srbsko, 2016.

DURIĆ, Dubravka – ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Impossible Histories /Historical avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. [online]. MIT Press, 2006. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=c8ZbINFYdVoC&pg=PA102&lpg=PA102&dq=dejan+poznanovic&source=bl&ots=wn-GQoQZbP&sig=ACfU3U0rmT0LAV3yMuomnuLfwNdKbt_bVw&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwjf6Z3F9fLjAhUbiFwKHVV9CxAA4ChDoATADegQICRAB#v=onepage&q=dejan%20poznanovic

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011. 978-80-904487-2-8

FOSTER, Hal. *Co je nového na neoavantgardě?* Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. 2010, roč. 4, č. 8, s. 58–84. ISSN 1802-8918

FOWKES, Maja. *The Green Bloc. Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. Budapešť: CEU Press, 2015. ISBN 978-615-5225-92-5

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. New York: Harry N. Adams Inc, 1979. ISBN 978-0810921818

GREENBERG Clement. *Avantgarda a kýč*. [online]. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2000. ISSN 1210–6887. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2007/ESB031/um/4171868/Greenberg_Clement_-_Avantgarda_a_kyc.pdf

JAKOVLJEVIĆ, Branislav. *Alienation effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91* Michigan: MIT Press, 2016. 978-0-472-07314-6

KIRBY, Michael. *Happenings: An Illustrated Anthology*. [online]. New York: E.P. Dutton & C. 1966/ Dostupné z: https://monoskop.org/File:Kirby_Michael_ed_Happenings_An_Illustrated_Anthology_1965.pdf

KOJIĆ MLADENOV, Sanja Bogdanka Poznanović. *Contact Art*. NOvi Sad: MSUV.ORG, 2016. Dostupné online http://www.msuv.org/assets/media/publikacije/2016/2016_8_poznanovic_contact_art.pdf

LUKIĆ, Kristian (ed.). *Kontekstualizacija novosadske neoavangarde 60-ih i 70-ih godina XX veka*. [online] East Art Map, 2005. Dostupné online z <https://kuda.org/en/node/5164>

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4

POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: tranzit.cz, 2014. ISBN 978-80-87259-28-3

RADIĆ, Nika, UNTERKOFLER, Dietmar, ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Umetnost kao istraživanje / Art as Research*, Belgrade: Orion Art a Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2011. ISBN 978-86-83306-54-4

RYBNÍČKOVÁ, Alena; CHLUP, Radek; PEHAL, Martin; KOUBKOVÁ, Evelyne. *Happening: mezi záměrem a hrou*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-377-7

SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Performance – performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. ISBN 978-80-85778-76-2

ŠUVAKOVIĆ Miško, (ed). *Grupa KÔD, GRUPA (Э, Grupa (Э-KÔD /Retrospektiva/*. [online] Galerija savremene likovne umetnosti Novi Sad: 1995. Dostupné z: <http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/akcije-i-izlozbe-grupe-kod.html>

ŠUVAKOVIĆ Miško: Bálint Szombathy. [online] 2005. Dostupné z http://www.zavod-parasite.si/eng/wp-content/uploads/2013/10/Szombathy_portfolio_2012_LQ.pdf

UNTERKOFLE, Dietmar. Grupa 143: Critical Thinking at the Borders of Conceptual Art, 1975–1980 [online] (2012) Dostupné z: <https://docplayer.net/31002481-Dietmar-unterkofler-grupa-143.html>

ROZHOVORY:

Koncz, István. Nem kisebbségi, provinciális folklórszínfolt. [online] litera.hu. 2018. Dostupné z: <https://litera.hu/magazin/interju/interju-koncz-istvannal.html>

TIŠMA, Slobodan. *Interesuje me samo doživljaj*. [online] Polja 2010/ č. 464 Dostupné z: <https://polja.rs/2010/464-2/attachment/464-20/>

TIŠMA, Slobodan. *Živimo u paklu, ali smo veseli*. [online] b92.net. 2015. Dostupné z: https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=1087&yyyy=2015&mm=11&dd=07&nav_id=1060345

TIŠMA, Slobodan. *Sva moja umetnost vezana je za Novi Sad, od toga ne mogu da pobegnem*. [online] mojnovisad.com. 2017. Dostupné z: <http://www.mojnovisad.com/gradske-face/slobodan-tisma-drugi-deo-sva-moja-umetnost-vezana-je-za-novi-sad-od-toga-ne-mogu-da-pobegnem-id18035.html>

TUCIĆ, Siniša. Otac pesnik. [online] Sent, č. 37-38, Novi Pazar 2015. Dostupné z: <https://strane.ba/sinisa-tucic-otac-pesnik>

SEZNAM OBRÁZKOVÝCH PŘÍLOH

Příloha č. 1: Mapa novosadské neoavantgardy

Příloha č. 2: Bogdanka Poznanović: *Akce srdce-předmět* (1970)

Příloha č. 3: Časopisy Polja, Új Symposion a Index a jejich dobové titulní stránky

Příloha č. 4: *Triglav* skupiny OHO v Lublani (1968) a Novém sadu (1969)

Příloha č. 5: Tomaž Šalamun: *Čára* (1969)

Příloha č. 6: Skupina KÔD: *Hodina umění pro veřejnost* (1970)

Příloha č. 7: Katalin Ladik: *Šamanská píseň I* (1970)

Příloha č. 8: Večírek nových umění a *Informace* Miroslava Mandíče (1971)

Příloha č. 9: Miroslav Mandić: *Báseň o filmu / Pesma o filmu* (1971)

Příloha č. 10: Archivní soupis akcí a výstav skupiny KÔD

Příloha č. 11: Slavko Bogdanović: Grafická historie skupiny KÔD v časopise L.H.O.O.Q.

Příloha č. 12: Básník Vujica Rešin Tucić

Příloha č. 13: Mirko Radojičić: *Text I* (1972)

Příloha č. 14: Bálint Szombathy: *Lenin v Budapešti* (1972)

Příloha č. 15: Čeda Drča, Slobodan Tišma: *Příklady neviditelného umění* (1976)

Příloha č. 2

Bogdanka Poznanović: *Akce srdce-předmět / Akcija srce-predmet* (1970)⁶⁷



Příloha č. 3

Časopisy Polja, Új Symposion a Index a jejich dobové titulní stránky⁶⁸



⁶⁷ Zdroj: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsbogdanka-poznanovic~pe4567/>

⁶⁸ Polja: zdroj: <https://polja.rs/category/1970/>;

Új Symposion: zdroj: <https://www.fenyvesiotto.hu/ujsymp.html>;

Index: zdroj: záběr z filmu *Druga linija*. Scénář a režie Nenad MILOŠEVIĆ. Srbsko, 2016.

Příloha č. 4

Triglav skupiny OHO v Lublani (1968) a Novém sadu (1969)⁶⁹



⁶⁹ Lublaň: zdroj: <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/1612/oho/>; Novi Sad: zdroj: záběr z filmu *Druhá linija*. Nenad MILOŠEVIĆ. Srbsko, 2016.

Příloha č. 5

Tomaž Šalamun: *Čára / Črta* (1969)⁷⁰



Příloha č. 6

Skupina KÔD: *Hodina umění pro veřejnost / Javni čas umetnosti* (1970)⁷¹



⁷⁰ Zdroj: <http://old.mg-lj.si/node/1417>

⁷¹ Zdroj: https://www.kuda.org/sites/default/files/docs/Trajni%20cas%20umetnosti_Katalog.pdf

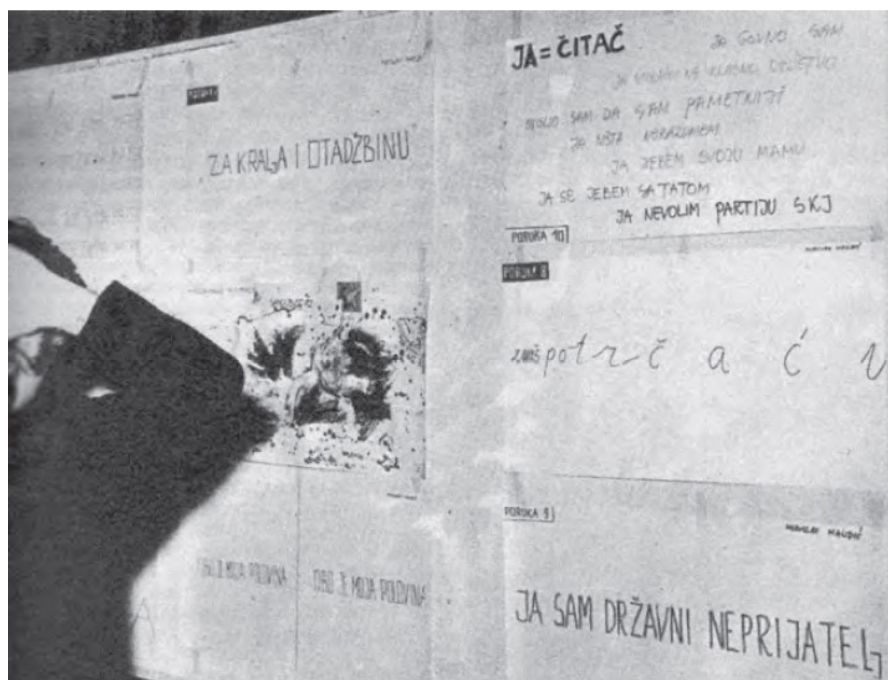
Příloha č. 7

Katalin Ladik: *Šamanská píseň I / Šamanska pjesma I* (1970)⁷²



Příloha č. 8

Večírek nových umění / Zakuska novih umetnosti a Informace Miroslava Mandíče (1971)⁷³



⁷² Zdroj: <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/projects/flogiston/#overlay>

⁷³ Zdroj: <https://www.gkp.org.rs/wp-content/uploads/2017/12/Zazakusku.png>

Příloha č. 9

Miroslav Mandić: *Báseň o filmu / Pesma o filmu* (1971)⁷⁴

PESMA O FILMU
sonet ili četrnaest stihova o filmu

*Pišem prijateljima u nadi da će ih ovaj tekst naći u
dobrom fizičkom zdravlju, duhovnoj sreći i ljubavi...*

tako počinje *Pesma o filmu* a jedanaesti
dvanaesti i trinaesti deo teksta su tri moja — najkraća — scenarija

REVOLUCIJA

scenario

Kada? Sada

Zašto? Zato

Kako? Tako

*Uputstvo za snimanje filma. Za film Revolucija nije potrebna filmska kamera, snimatelj, reditelj,
scenarista, kostimograf, scenograf, glumci, statisti. Film ide uživo. Film snimati svaki dan do svoje smrti.*

JOSIP BROZ TITO

scenario

*Snimiti fotografiju Josipa Broza Tita u koloru u jednom kadru koji traje dva
sata. Kamera je statična. Uz natpis kraj spiker kaže: Bio je to Josip Broz Tito.*

RADNICI

scenario

*Snimiti sve radnike u Jugoslaviji. Jedan kadar
jedan radnik. Radnik kaže svoje podatke iz lične karte.*

⁷⁴ Zdroj: <http://miroslavmandic.name/node/2787>

Příloha č. 10

Archivní soupis akcí a výstav skupiny KÔD⁷⁵

AKCIJE I IZLOŽBE GRUPE KÔD

- Prostorna intervencija u Parket salonu Tribine mladih u Novom Sadu, 9. april 1970.
- Slobodan Tišma, KOČKA, Katolička porta u Novom Sadu, 18. april 1970.
- MORE-ANTI MORE, akcija, Novi Sad, 22. april 1970.
- Svakodnevne akcije u prostoru grada, april 1970.
- ZGLOB, 7 fluksusa, Tribina mladih, Novi Sad, 24. maj 1970.
- OGLEDALO U GRADU, akcija, Novi Sad, 25. maj 1970.
- IZLOŽBA I AKCIJE, Tjentište, 22-28. juli 1970.
- Miroslav Mandić, TRI TRI, akcija, saradnici na projektu: Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Slobodan Tišma, Vladimir Mandić, Božidar Mandić, Sala Tribine mladih, Novi Sad, 9. oktobar 1970.
- Grupa KÔD i Goran Trbuljak, JAVNI ČAS UMETNOSTI, akcije, Dunavski kej, Novi Sad, 18. oktobar 1970.
- AKCIJE, FEST, Beograd, 15-18. januar 1971.
- JANUAR, izložba-akcije, Tribina mladih, Novi Sad, 21. januar 1971.
- FEBRUAR: ZAKUSKA NOVIH UMETNOSTI, dansing dvorana Doma omladine, Beograd, 9. februar 1971.
- PRIMERI KONCEPTUALNE UMETNOSTI U JUGOSLAVIJI, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 3. mart 1971.
- AT THE MOMENT, Veža Frankopanska 2a, Zagreb, 22. april 1971.
- Carlo Colnaghi, MINOTAUR, ATLAS - OBLAČENJE FAUSTA - SLOBODNO SCENSKO RAZMIŠLJANJE NA MITSKE TEME U 6 SLIKA, Učesnici: Katalin Ladik, Eva Ujhazi, Ana Raković, Karlo Colnaghi, Slavko Bogdanović, Čeda Drča, Vladimir Kopicl, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Peda Vranešević, Tribina mladih, Novi Sad, 7. jun 1971.
- SEPTIEME BIENNALE DE PARIS: CONCEPT, Paris, 24. septembar - 1. novembar 1971.
- DOKUMENTI O POST-OBJEKTIVNIM POJAVAMA U JUGOSLOVENSKOJ UMETNOST 1968-1973, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, juli 1973.
- ASPEKTE GEGENWARTIGE KUNST AUS JUGOSLAWIEN, Akademie Der Bildende Kunst, Wiene, 28. oktobar - 29. novembar 1975.
- NOVA UMJETNIČKA PRAKSA 1966 - 1978, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
- PRIMERI ANALITIČKIH RADOVA, Galerija SKCa Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.
- NOVA UMETNOST U SRBIJI 1970-1980: POJEDINCI, GRUPE, POJAVE, Muzej savremene umetnosti Beograd, Galerija savremen umjetnosti Zagreb i Galerija umetnosti Priština, 1983.
- SCENE JEZIKA - ULOGA TEKSTA U LIKOVNIM UMETNOSTIMA - FRAGMENTARNE ISTORIJE 1920-1990, ULUS, Beograd, april 1989.

⁷⁵ Zdroj:

http://l.bp.blogspot.com/_f9x95VghyAM/S6oSM8eRuTI/AAAAAAAAALo/U5Ajqf8ZWgE/s1600/akcije-grupe-kod.jpg

Příloha č. 11

Slavko Bogdanović: *Grafická historie skupiny KÓD v časopise L.H.O.O.Q. č. 9 (1971)*⁷⁶

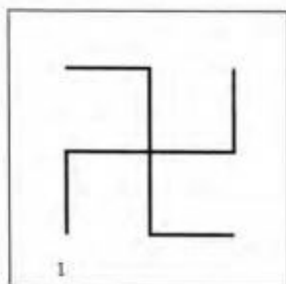
L.H.O.O.Q.

underground list za razvijanje međuljudskih odnosa N°9

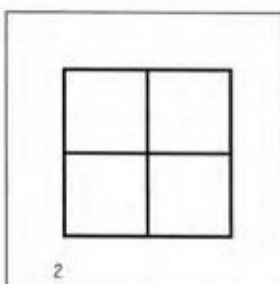
Strip o grupi KÓD i njenim članovima

Slavko Bogdanović

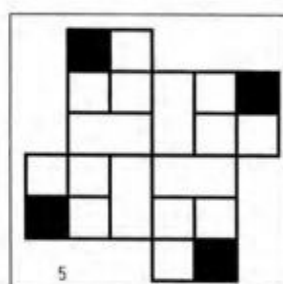
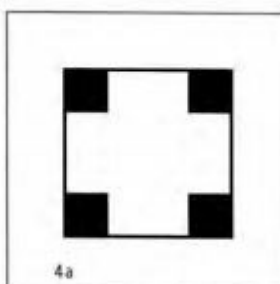
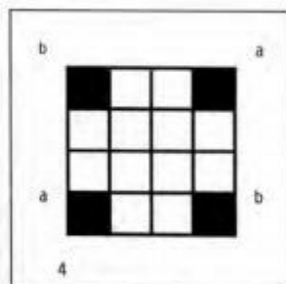
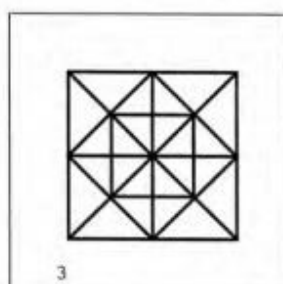
Bosut 4 11 1971



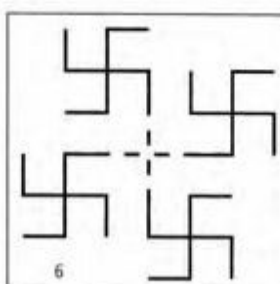
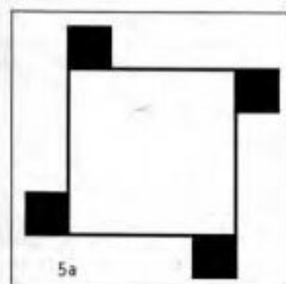
polazna pozicija



grupa kôd 19 12 1970
u hotelu park novi sad



grupa kôd posle marta 1971
disperzivno dejstvo
pomeranje strukture za 50%
po dijagonalama
bb - vertikalno
aa - horizontalno
intimni krug



završna pozicija



kraj

⁷⁶ Zdroj: https://www.kuda.org/sites/default/files/docs/Trajni%20cas%20umetnosti_Katalog.pdf

Příloha č. 12

Básník Vujica Rešin Tucić⁷⁷



Mé menstruace / Moje menstruacije (1968)



Tření představivosti / Struganje mašte (1971)

⁷⁷ Zdroj: <http://www.seecult.org/vest/nova-citanja-resina-tucica-i-despotova> a https://www.academia.edu/19923409/Nebojša_Milenković_Vujica_Rešin_Tucić_Tradicija_avangarde_of_The_Tradition_of_Avant-garde_Artist_Monograph_2011

Příloha č. 13

Mirko Radojičić: *Text I*, čas. Polja 156 (1972)⁷⁸

6 Не: концепт као уметност -
7 Уметност као концепт.

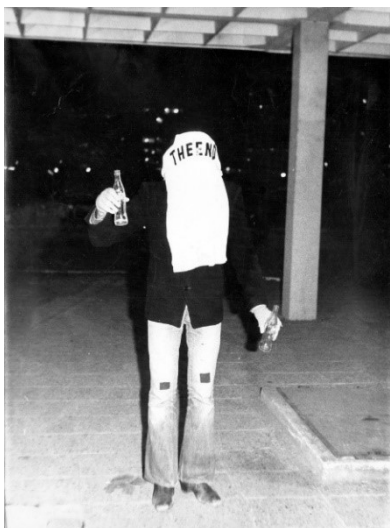
Příloha č. 14

Bálint Szombathy: *Lenin v Budapešti / Lenjin u Budimpešti* (1972)⁷⁹



Příloha č. 15

Čeda Drča, Slobodan Tišma: *Příklady neviditelného umění / Primeri nevidljive umetnosti* (1976)⁸⁰



⁷⁸ Zdroj: <https://polja.rs/category/1972/>

⁷⁹ Zdroj: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsbalint-szombathy-pe4558/>

⁸⁰ Zdroj: <http://www.discoveringart.eu/sr/pojmovi-odrasli/47/nevidljiva-umetnost-performansa/>